MUSICA FUTURISTA

DI

BALILLA

PRATELLA

200
1944

FRANCESCO BALILLA PRATELLA

Op. 30

MUSICA FUTURISTA PER ORCHESTRA

RIDUZIONE PER PIANOFORTE.

Precedono :

IL MANIFESTO DEI MUSICISTI FUTURISTI.
IL MANIFESTO TECNICO DELLA MUSICA FUTURISTA.
LA DISTRUZIONE DELLA QUADRATURA.

BOLOGNA
F. BONGIOVANNI - EDITORE
1912

M35
.P
Copy2

577950

PROPRIETA DELL' AUTORE

316222
23

M35
.P
Copy2

Al genio e all' amicizia

del poeta F. T. MARINETTI

affettuosamente dedico.

F. Balilla Pratella.

Lugo di Romagna, 10 Giugno 1912

Manifesto dei Musicisti futuristi

Io mi rivolgo ai *giovani*. Essi soli mi dovranno ascoltare e mi potranno comprendere.

C' è chi nasce vecchio, spettro bavoso del passato, crittogama tumida di veleni: a costoro, non parole, nè idee, ma una imposizione unica: *fine*.

Io mi rivolgo ai *giovani*, necessariamente assetati di cose nuove, presenti e vive.

Mi seguano dunque essi, fidenti e arditi, per le vie del futuro, dove già i miei, i nostri intrepidi fratelli, poeti e pittori futuristi, gloriosamente ci precedono, belli di violenza, audaci di ribellione e luminosi di genio animatore.

Or è un anno, una commissione, composta dei maestri Pietro Mascagni, Giacomo Orefice, Gugliemo Mattioli, Rodolfo Ferrari e del critico Gian Battista Nappi, proclamava la mia opera musicale futurista intitolata « *La Sina d' Vargöun* » – su poema pure mio ed in versi liberi – vincitrice, fra tutte le altre concorrenti, del premio di L. 10.000, destinato alle spese di esecuzione del lavoro riconosciuto superiore e degno, secondo il lascito del bolognese Cincinnato Baruzzi.

L' esecuzione, avvenuta nel dicembre 1909 al Teatro Comunale di Bologna, mi procurò un successo di grande entusiasmo, critiche abiette e stupide, generose difese di amici e di sconosciuti, onore e copia di nemici.

Essendo entrato così, trionfalmente, nell' ambiente musicale italiano, in contatto col pubblico, cogli editori e coi critici, ho potuto giudicare con la massima serenità il mediocrismo intellettuale, la bassezza mer-

cantile e il misoneismo che riducono la musica italiana ad una forma unica e quasi invariabile di melodramma volgare, da cui risulta l'assoluta inferiorità nostra di fronte all'evoluzione futurista della musica negli altri paesi.

In Germania, infatti, dopo l'èra gloriosa e rivoluzionaria dominata dal genio sublime di Wagner, Riccardo Strauss eleva il barocchismo della strumentazione fin quasi a forma vitale d'arte, e sebbene non possa nascondere, con maniere armoniche ed acustiche abili, complicate ed appariscenti, l'aridità, il mercantilismo e la banalità dell'anima sua, nondimeno si sforza di combattere e di superare il passato con ingegno novatore

In Francia, Claudio Debussy, artista profondamente soggettivo, letterato più che musicista, nuota in un lago diafano e tranquillo di armonie tenui, delicate, azzurre e costantemente trasparenti. Col simbolismo istrumentale e con una polifonia monotona di sensazioni armoniche sentite attraverso una scala di toni interi — sistema nuovo, ma sempre sistema, e, di conseguenza, volontaria limitazione — egli non giunge sempre a coprire la scarsità di valore della sua tematica e ritmica unilaterali e la mancanza quasi assoluta di svolgimento ideologico. Questo svolgimento consiste per lui nella primitiva e infantile ripetizione periodica di un tema breve e povero o di un andamento ritmico monotono e vago. Essendo ricorso, nelle sue formole operistiche, ai concetti stantii della Camerata fiorentina, che nel 1600 dava nascita al melodramma, non è ancora pervenuto a riformare completamente l'arte melodrammatica del suo paese. Nondimeno, più d'ogni altro egli combatte gagliardamente il passato e in molti punti lo supera. Idealmente più forte di lui, ma musicalmente inferiore, è G. Charpentier.

In Inghilterra, Edoardo Elgar, coll'animo di ampliare le forme sinfoniche classiche, tentando maniere di svolgimento tematico più ricche e multiformi variazioni di uno stesso soggetto, e cercando, non nella varietà esuberante degli strumenti, ma nella varietà delle loro combinazioni, effetti equilibrati e consoni alla nostra complessa sensibilità, coopera alla distruzione del passato.

In Russia, Modesto Mussorgski, rinnovato attraverso l'anima di Nicolò Rimsky-Korsakoff, coll'innestare l'elemento nazionale primitivo nelle formole ereditate da altri e col cercare verità drammatica e libertà armonica, abbandona e fa dimenticare la tradizione.

In Finlandia e nella Svezia, pure attraverso l'elemento musicale e poetico nazionale, si alimentano tendenze novatrici, e le opere di Sibelius ne danno conferma.

E in Italia?

Insidia ai giovani e all'arte, vegetano licei, conservatorî ed accademie musicali.

In questi vivai della impotenza, maestri e professori, illustri deficienze, perpetuano il tradizionalismo e combattono ogni sforzo per allargare il campo musicale.

Da ciò: repressione prudente e costringimento di ogni tendenza libera e audace; mortificazione costante della intelligenza impetuosa; appoggio incondizionato alla mediocrità che sa copiare e incensare; prostituzione delle grandi glorie musicali del passato, quali armi insidiose di offesa contro il genio nascente; limitazione dello studio ad un vano acrobatismo, che si dibatte nella perpetua agonia d'una coltura arretrata e già morta.

I giovani ingegni musicali che stagnano nei conservatorî hanno fissi gli occhi sull'affascinante miraggio dell'opera teatrale sotto la tutela dei grandi editori. La maggior parte la conduce a termine male e peggio, per mancanza di basi ideali e tecniche; pochissimi arrivano a vedersela rappresentata, e di costoro i più sborsando denaro, per conseguire successi pagati ed effimeri o tolleranza cortese.

La sinfonia pura, ultimo rifugio, accoglie gli operisti mancati, i quali, a loro discolpa, predicono la fine del melodramma come forma assurda e antimusicale. Essi d'altra parte confermano la tradizionale accusa di non essere gl'italiani nati per la sinfonia, dimostrandosi inetti anche in questo nobilissimo e vitale genere di composizione. La causa del loro doppio fallimento è unica, e da non ricercarsi nelle innocentissime e non mai abbastanza calunniate forme melodrammatiche e sinfoniche, ma nella loro impotenza.

Essi si valgono, nella loro ascensione, di quella solenne turlupinatura che si chiama *musica fatta bene*, falsificazione dell'altra vera e grande, copia senza valore venduta ad un pubblico che si lascia ingannare per volontà propria.

Ma i rari fortunati che attraverso a tutte le rinunzie sono riusciti ad ottenere la protezione dei grandi editori, ai quali vengono legati da *contratti-capestro* illusorî ed umilianti, rappresentano la classe dei servi, degli imbelli, dei volontariamente venduti.

I grandi editori-mercanti imperano; assegnano limiti commerciali alle forme melodrammatiche, proclamando, quali modelli da non doversi superare ed insuperabili, le opere basse, rachitiche e volgari di Giacomo Puccini e di Umberto Giordano.

Gli editori pagano poeti perchè sciupino tempo ed intelligenza a fabbricare e ad ammannire — secondo le ricette di quel grottesco pasticciere che si chiama Luigi Illica — quella fetida torta a cui si dà il nome di libretto d'opera.

Gli editori scartano qualsiasi opera che per combinazione sorpassi la mediocrità; col monopolio diffondono e sfruttano la loro merce e ne difendono il campo d'azione da ogni temuto tentativo di ribellione.

Gli editori assumono la tutela ed il privilegio dei gusti del pubblico, e colla complicità della critica, rievocano, quali esempio o monito, fra le lagrime e la commozione generale, il preteso nostro monopolio della melodia e del bel canto e il non mai abbastanza esaltato melodramma italiano, pesante e soffocante gozzo della nazione.

Unico, Pietro Mascagni, creatura di editore, ha avuto anima e potere di ribellarsi a tradizioni d'arte, a editori, a pubblico ingannato e viziato. Egli con l'esempio personale, primo e solo in Italia, ha svelato le vergogne dei monopoli editoriali e la venalità della critica, ed ha affrettata l'ora della nostra liberazione dallo czarismo mercantile e dilettantesco nella musica. Con molta genialità, Pietro Mascagni ha avuto veri tentativi d'innovazione nella parte armonica e nella parte lirica del melodramma, pur non giungendo ancora a liberarsi dalle forme tradizionali.

L'onta e il fango, che io ho denunziato in sintesi, rappresentano fedelmente il passato dell'Italia nei suoi rapporti con l'arte e coi costumi dell'oggi: industria dei morti, culto dei cimiteri, inaridimento delle sorgenti vitali.

Il Futurismo, ribellione della vita, della intuizione e del sentimento, primavera fremente ed impetuosa, dichiara guerra inesorabile alla dottrina, all'individuo e all'opera che ripeta, prolunghi o esalti il passato a danno del futuro. Esso proclama la conquista della libertà amorale di azione, di coscienza e di concepimento; proclama che Arte è *disinteresse, eroismo, disprezzo dei facili successi.*

Io dispiego all'aria libera e al sole la rossa bandiera del Futurismo, chiamando sotto il suo simbolo fiammeggiante quanti giovani compositori

abbiano cuore per amare e per combattere, mente per concepire, fronte immune da viltà. Ed urlo la gioia di sentirmi sciolto da ogni vincolo di tradizione, di dubbi, d'opportunismo e di vanità.

Io che ripudio il titolo di *maestro*, come marchio di uguaglianza nella mediocrità e nell'ignoranza, confermo qui la mia entusiastica adesione al Futurismo, porgendo ai giovani, agli arditi, ai temerari, queste mie irrevocabili

Conclusioni:

1.° Convincere i giovani compositori a disertare Licei, Conservatori e Accademie musicali, e a considerare lo studio libero come unico mezzo di rigenerazione

2.° Combattere con assiduo disprezzo i critici, fatalmente venali e ignoranti, liberando il pubblico dall'influenza malefica dei loro scritti. Fondare a questo scopo una rivista musicale indipendente e risolutamente avversa ai criteri dei professori di Conservatorio e a quelli avviliti del pubblico.

3.° Astenersi dal partecipare a qualunque concorso con le solite buste chiuse e le relative tasse d'ammissione, denunziandone pubblicamente le mistificazioni e svelando l'incompetenza delle giurie, generalmente composte di cretini e di rammolliti.

4.° Tenersi lontani dagli ambienti commerciali o accademici, disprezzandoli, e preferendo vita modesta a lauti guadagni per i quali l'arte si dovesse vendere.

5.° Liberare la propria sensibilità musicale da ogni imitazione od influenza del passato. Sentire e cantare con l'anima rivolta all'avvenire, attingendo ispirazione ed estetica dalla natura, attraverso tutti i suoi fenomeni presenti, umani ed extraumani; esaltare l'uomo-simbolo rinnovantesi perennemente nei vari aspetti della vita moderna e nelle infinite sue relazioni intime con la natura.

6.° Distruggere il pregiudizio della musica *fatta bene* — rettorica ed impotenza — proclamando un concetto unico di musica futurista, cioè assolutamente diversa da quella fatta finora. Formare così in Italia un gusto musicale futurista, e distruggere i valori dottrinari, accademici e soporiferi, dichiarando odiosa, stupida e vile la frase: "Torniamo all'antico„.

7.° Proclamare che il regno del cantante deve finire e che l'importanza del cantante rispetto all'opera d'arte corrisponde all'importanza di uno strumento dell'orchestra.

8.° Trasformare il titolo ed il valore di ***libretto d' opera*** nel titolo e valore di ***poema drammatico o tragico per la musica***, sostituendo alle metriche il verso libero. Ogni operista, d' altronde, deve assolutamente e necessariamente essere autore del proprio poema.

9.° Combattere categoricamente le ricostruzioni storiche e l' allestimento scenico tradizionale e dichiarare stupido il disprezzo che si ha pel costume contemporaneo.

10.° Combattere le romanze del genere Tosti e Costa, le stomachevoli canzonette napoletane e la musica sacra, che non avendo più alcuna ragione di essere, dato il fallimento della fede, è diventata monopolio esclusivo d'impotenti direttori di Conservatorio e di qualche prete incompleto.

11.° Provocare nei pubblici un' ostilità sempre crescente contro le esumazioni di opere vecchie che vietano l' apparizione dei maestri novatori ed appoggiare invece ed esaltare tutto ciò che in musica appaia originale e rivoluzionario, ritenendo un onore l' ingiuria e l' ironia dei moribondi e degli opportunisti.

Ed ora la reazione dei passatisti mi si riversi pure addosso con tutte le sue furie. Io serenamente rido e me ne infischio: sono asceso oltre il passato, e chiamo ad alta voce i giovani musicisti intorno alla bandiera del Futurismo, che, lanciato dal poeta Marinetti nel *Figaro* di Parigi, ha conquistato, in breve volgere di tempo, i massimi centri intellettuali del mondo.

Milano, 11 Ottobre 1910.

BALILLA PRATELLA
musicista

Manifesto tecnico della Musica futurista

Tutti gli innovatori sono stati logicamente futuristi, in relazione ai loro tempi. Palestrina avrebbe giudicato pazzo Bach, e così Bach avrebbe giudicato Beethoven, e così Beethoven avrebbe giudicato Wagner.

Rossini si vantava di aver finalmente capito la musica di Wagner leggendola a rovescio! Verdi, dopo un' audizione dell' *ouverture* del *Tannhäuser*, in una lettera a un suo amico chiamava Wagner *matto!*

Siamo dunque alla finestra di un manicomio glorioso, mentre dichiariamo, senza esitare, che il contrappunto e la fuga, ancor oggi considerati come il ramo più importante dell' insegnamento musicale, non rappresentano altro che ruderi appartenenti alla storia della polifonia, propriamente di quel periodo che corre dai fiamminghi fino a G. S. Bach.

In loro sostituzione, la polifonia armonica, fusione razionale del contrappunto con l' armonia, impedirà al musicista, una volta per sempre, di sdoppiarsi fra due culture: una trapassata di qualche secolo, l'altra contemporanea; inconciliabili fra di loro perchè prodotte da due ben differenti maniere di sentire e di concepire. La seconda, per ragioni logiche di progresso e di evoluzione, è già lontana ed irraggiungibile conseguenza della prima con l' averla riassunta, trasformata e di gran lunga sorpassata.

L' armonia, anticamente sottintesa nella melodia - suoni susseguentisi secondo diversi modi di scala - nacque quando ciascun suono della melodia fu considerato in rapporto di combinazione con tutti gli altri suoni del modo di scala a cui apparteneva.

In tal maniera si arrivò a comprendere che la melodia è la sintesi espressiva di una successione armonica. Oggi si grida e si lamenta che

i giovani musicisti non sanno più trovare melodie, alludendo senza dubbio a quelle di Rossini, di Bellini, di Verdi o di Ponchielli .... Si concepisca invece la melodia armonicamente; si senta l'armonia attraverso diverse e più complesse combinazioni e successioni di suoni ed allora si troveranno nuove fonti di melodia.

Si finirà così una volta per sempre di essere dei vili imitatori d'un passato che non ha più ragione di essere e dei solleticatori venali del gusto basso del pubblico.

Noi futuristi proclamiamo che i diversi modi di scala antichi, che le varie sensazioni di *maggiore, minore, eccedente, diminuito*, e che pure i recentissimi modi di scala per toni interi non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico ed atonale di scala cromatica. Dichiariamo inoltre inesistenti i valori di consonanza e di dissonanza.

Dalle innumerevoli combinazioni e dalle svariate relazioni che ne deriveranno fiorirà la melodia futurista. *Questa melodia altro non sarà che la sintesi dell'armonia*, simile alla linea ideale formata dall'incessante fiorire di mille onde marine dalle creste ineguali.

Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca e la realizzazione del *modo enarmonico*. Mentre il cromatismo ci fa unicamente usufruire di tutti i suoni contenuti in una scala divisa per semitoni minori e maggiori, l'enarmonia, col contemplare anche le minime suddivisioni del tono, oltre al prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massimo di suoni determinabili e combinabili, ci permette anche nuove e più svariate relazioni di accordi e di timbri.

Ma sopra ogni cosa l'*enarmonia* ci rende possibili l'intonazione e la modulazione naturali ed istintive degl'intervalli enarmonici, presentemente infattibili data l'artificiosità della nostra scala a sistema temperato, che noi vogliamo superare. Noi futuristi amiamo da molto tempo questi intervalli enarmonici che troviamo solo nelle stonature dell'orchestra, quando gli strumenti suonano in impianti diversi, e nei canti spontanei del popolo, quando sono intonati senza preoccupazione d'arte.

Il ritmo di danza borghese: monotono, limitato, decrepito, dovrà cedere il dominio della polifonia ad un libero procedimento poliritmico, limitandosi a rimanerne un particolare caratteristico.

Perciò si dovranno considerare relativi fra di loro i tempi pari, di-

spari e misti, come già similmente si considerano i ritmi binari, ternari, ternari-binari e binari-ternari. Una o più battute in tempo dispari in mezzo od a chiusura di un periodo di battuta in tempo pari o misto e viceversa non si dovranno più condannare con le leggi ridicole e fallaci della così detta *quadratura*, disprezzabile paracqua di tutti gl' impotenti che insegnano nei conservatori.

L'alternarsi e il succedersi di tutti i tempi e di tutti i ritmi possibili troveranno il loro giusto equilibrio solamente nel senso geniale ed estetico dell'artista creatore.

La conoscenza tecnica dell'istrumentazione si dovrà conquistare sperimentalmente. La composizione istrumentale si concepisca istrumentalmente, *immaginando e sentendo un' orchestra particolare per ogni particolare e diversa condizione musicale dello spirito.*

Tutto ciò sarà possibile quando, disertati i conservatori, i licei e le accademie, e determinatane la chiusura, si vorrà finalmente provvedere alle necessità dell'esperienza, col dare agli studi musicali un carattere di libertà assoluta. I maestri d'oggi, trasformati negli esperti di domani, saranno guide e collaboratori oggettivi degli studiosi, cessando di corrompere inconsciamente i geni nascenti, col trascinarli dietro la propria personalità e con l'imporre loro i propri errori ed i propri criteri.

Per l'uomo, la verità assoluta sta in ciò che egli sente umanamente. L'artista, coll'interpretare virginalmente la natura, l'umanizza rendendola vera.

Cielo, acque, foreste, fiumi, montagne, intrichi di navi e città brulicanti, attraverso l'anima del musicista si trasformano in voci meravigliose e possenti, che cantano umanamente le passioni e la volontà dell'uomo, per la sua gioia e per i suoi dolori, e gli svelano in virtù dell'arte il vincolo comune e indissolubile che lo avvince a tutto il resto della natura.

Le forme musicali non sono altro che apparenze e frammenti di un unico tutto ed intero. Ogni forma sta in rapporto alla potenzialità di espressione e di svolgimento del motivo passionale generatore e alla sensibilità e intuizione dell'artista creatore. La retorica e l'ampollosità procedono da una sproporzione fra il motivo passionale e la sua forma esplicativa, prodotta nella maggior parte dei casi da influenze acciecanti di tradizione, di cultura, di ambiente e spesso da limitazione cerebrale.

Il solo motivo passionale impone al musicista la propria esplicazione formale e sintetica, essendo la sintesi proprietà cardinale dell'espressione e dell'estetica musicale.

Il contrasto di più motivi passionali ed i rapporti fra i loro caratteri espressivi e fra la loro potenzialità di espansione e svolgimento costituiscono la sinfonia.

La sinfonia futurista considera come sue massime forme: il *Poema sinfonico, orchestrale e vocale* e l' *Opera teatrale.*

Il sinfonista puro trae dai suoi motivi passionali svolgimenti, contrasti, linee e forme, con fantasia ampia e libera, non dovendo attenersi ad alcun criterio che non sia il suo senso artistico di equilibrio e di proporzione, e trovando il suo fine nel complesso dei mezzi espressivi ed estetici propri della pura arte musicale. Questo senso di equilibrio futurista altro non è che il raggiungimento della massima intensità di espressione.

L' operista, in cambio, attrae nell' orbita dell' ispirazione e dell' estetica musicale tutti i riflessi delle altre arti - concorrenza potente alla moltiplicazione dell' efficacia espressiva e comunicativa. - L' operista deve concepire conseguenti alla sua ispirazione ed estetica musicale questi altri elementi secondari.

La voce umana, pure essendo massimo mezzo di espressione, perchè nostra e da noi proveniente, sarà circonfusa dall' orchestra, atmosfera sonora, piena di tutte le voci della natura, rese attraverso l' arte.

La visione del poema sceneggiato balza alla fantasia dell' artista creatore per una sua particolare necessità, sorta dalla volontà di esplicare i motivi passionali generatori ed ispiratori. Il poema drammatico o tragico non si potrà concepire per la musica, se non sarà in conseguenza di uno stato d' animo musicale e nell' unica visione dell' estetica musicale. L' operista, creando ritmi nel collegare le parole, crea già musicalmente, ed è autore unico dell' opera propria. Musicando invece la poesia d'altri, egli rinuncia stupidamente alla sua particolare fonte di ispirazione originale, alla sua estetica musicale, ed assume da altri la parte ritmica delle sue melodie.

Il verso libero è il solo adatto, non essendo obbligato a limitazioni di ritmi e di accenti monotonamente ripetentisi in formule ristrette ed insufficienti. L'onda polifonica della poesia umana trova nel verso libero

tutti i ritmi, tutti gli accenti e tutti i modi per potersi esuberantemente esprimere, come in una affascinante sinfonia di parole. Tale libertà di espressione ritmica è propria della musica futurista.

L'uomo e la moltitudine degli uomini sulla scena non debbono più imitare fonicamente il comune parlare, ma debbono cantare, come quando noi, inconsci del luogo e dell'ora, presi da un'intima volontà di espansione e di dominio, prorompiamo istintivamente nell'essenziale ed affascinante linguaggio umano. Canto naturale, spontaneo, senza la misura dei ritmi o degl'intervalli - artificiosa limitazione questa dell'espressione, che ci fa qualche volta rimpiangere l'efficacia della parola.

Concludiamo:

1.° Bisogna concepire la melodia quale una *sintesi dell'armonia*, considerando le definizioni armoniche di *maggiore, minore, eccedente* e *diminuito* come semplici particolari di un unico modo cromatico atonale.

2.° Considerare la enarmonia come una magnifica conquista del futurismo.

3.° Infrangere il dominio del ritmo di danza borghese, considerando questo ritmo quale un particolare del ritmo libero, come il ritmo dell'endecasillabo può essere un particolare della strofa in versi liberi.

4°. Con la fusione dell'armonia e del contrappunto, creare la polifonia in un senso assoluto, non mai osato fino ad oggi.

5.° Impossessarsi di tutti i valori espressivi tecnici e dinamici dell'orchestra, e considerare l'istrumentazione sotto l'aspetto di universo sonoro incessantemente mobile e costituente un unico tutto per la fusione effettiva di tutte le sue parti.

6.° Considerare le forme musicali conseguenti e dipendenti dai motivi passionali generatori.

7.° Non scambiare per forma sinfonica i soliti schemi tradizionali, trapassati e sepolti, della sinfonia.

8.° Concepire l'opera teatrale come una forma sinfonica.

9.° Proclamare la necessità assoluta che il musicista sia autore del poema drammatico o tragico per la sua musica. L'azione simbolica del poema deve balzare alla fantasia del musicista, incalzata dalla volontà di esplicare motivi passionali. I versi scritti da altri costringerebbero il musicista ad accettare da altri il ritmo per la propria musica.

10.° Riconoscere nel verso libero l' unico mezzo per giungere ad un criterio di libertà poliritmica.

11.° Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall' uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l' anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il dominio della Macchina ed il regno vittorioso della Elettricità.

Milano, 11 Marzo 1911.

BALILLA PRATELLA
musicista

La distruzione della quadratura

Il ritmo è un cuore umano che pulsa ; i suoi **accenti** di **posa** e di **moto** sono ondate di sangue vivo che ad esso affluiscono e da esso **traboccano.**

Il movimento della mano, concepito come unità di misura del tempo, a guisa del piede che nella danza batte il suolo, costituisce il **cardine del ritmo.**

Movimento di due accenti (il 1° di **posa**, il 2° di **moto**) = **ritmo binario.**

Movimento di tre accenti (il 1° di **posa**, il 2° ed il 3° di **moto**) = **ritmo ternario.**

Gli accenti alla lor volta si **suddividono binariamente** e **ternariamente** in **sottoaccenti** di **posa** e di **moto,** alla maniera degli accenti, ma in proporzione minore della metà o di un terzo.

Il diverso modo di abbinarsi del **ritmo binario** col **ritmo ternario** e viceversa produce il **ritmo misto.**

Il movimento di ritmo binario offre **due combinazioni di suddivisione mista :** a = **(bin-ter.)**, b = **(ter-bin.).**

Il movimento di ritmo ternario offre **sei combinazioni di suddivisione mista :** a = **(bin-bin-ter.)**, b = **(ter-bin-bin.)**, c = **(bin-ter-ter)**, d = **(ter-ter-bin.)**, e = **(bin-ter-bin)**, f = **(ter-bin-ter.)**.

Riepilogando avremo :

Movimento di
- **Ritmo binario** di
  - **Sudd. binaria.**
  - » **ternaria.**
  - » **mista. (N. 2 combinazioni).**
- **Ritmo ternario** di
  - **Sudd. binaria.**
  - » **ternaria.**
  - » **mista. (N. 6 combinazioni).**

I rapporti rilevati fra **accento** e **movimento** sono gli stessi fra **movimento** e **misura di tempo.**

Misura di tempo di 2 movimenti o di un numero di movimenti **multiplo di 2 (l' uno di posa** e **l' altro di moto** e così costantemente) = **misura binaria.**

Misura di tempo di 3 movimenti o di un numero di movimenti **multiplo di 3 (uno di posa** e **due di moto** e così costantemente) = **misura ternaria;** e ciò indipendentemente da ogni singola specie di ritmo relativa a ciascun movimento.

Il diverso modo di abbinarsi dei **movimenti di ritmo binario** coi **movimenti di ritmo ternario** e viceversa durante **una misura di tempo** produce una **successione di movimenti di ritmo misto.**

L' unione di una **misura binaria di tempo** con una **misura ternaria** e viceversa produce la **misura mista.**

Riepilogando avremo:

- **Misura di tempo**
  - **Binaria con movimenti** di
    - **Ritmo binario** di
      - **Sudd. binaria.**
      - » **ternaria**
      - » **mista.**
    - **Ritmo ternario** di
      - **Sudd. binaria.**
      - » **ternaria.**
      - » **mista.**
    - **Ritmo misto** di . .
      - **Sudd. binaria.**
      - » **ternaria.**
      - » **mista**
  - **Ternaria con movimenti** di
    - **Ritmo binario** di
      - **Sudd. binaria.**
      - » **ternaria.**
      - » **mista.**
    - **Ritmo ternario** di
      - **Sudd. binaria.**
      - » **ternaria.**
      - » **mista.**
    - **Ritmo misto** di . .
      - **Sudd. binaria.**
      - » **ternaria.**
      - » **mista.**
  - **Mista con movimenti** di
    - **Ritmo binario** di
      - **Sudd. binaria.**
      - » **ternaria.**
      - » **mista.**
    - **Ritmo ternario** di
      - **Sudd. binaria.**
      - » **ternaria.**
      - » **mista.**
    - **Ritmo misto** di . .
      - **Sudd. binaria.**
      - » **ternaria.**
      - » **mista.**

Nota - Chi desiderasse maggiori schiarimenti, legga il capitolo sul *Ritmo* della mia « *Teoria della musica* ». - Francesco Bongiovanni editore. Bologna.

Affermo che:

1. - **I concetti comuni di tempo pari e di tempo dispari sono sbagliati.**

I tempi $\frac{3}{4}$ e $\frac{9}{8}$ si trovano classificati fra i **tempi dispari.** Anche i tempi $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$ — **di misura mista** — dovrebbero appartenere alla **classe dei tempi dispari**, dal momento che il 5 ed il 7 sono numeri **dispari** come il 3 ed il 9. Ed allora?

Il tempo $\frac{6}{8}$, classificato fra i **tempi pari**, come multiplo **di 2** è di **misura binaria**, come multiplo **di 3** è di **misura ternaria.**

Le vecchie classificazioni di **tempo pari** e di **tempo dispari** sono dunque **insufficienti** allo scopo, **travisando** e **rendendo confuso il concetto del tempo.**

Perciò i **tempi** si dovranno distinguere nel modo seguente:

Tempi di misura binaria = il movimento moltiplicato per 2 o per i suoi multipli.

Tempi di misura ternaria = il movimento moltiplicato per 3 o per i suoi multipli.

Tempi di misura mista = combinazione dei due generi precedenti (bin-ter) e **(ter-bin).**

La sintesi di questo **principio** — legge naturale del ritmo nella musica — si completa così:

Accento e sottoaccento di ritmo binario = il movimento diviso per 2 o per i suoi multipli.

Accento e sottoaccento di ritmo ternario = il movimento diviso per 3 o per i suoi multipli.

La formazione delle **specie miste** è stata già sufficientemente dimostrata.

2. - **Il ritmo binario ed il ritmo ternario sono fra di loro sincroni ed equivalenti.**

Due sottoaccenti, due accenti, due movimenti equivalgono rispettivamente **a tre sottoaccenti, a tre accenti ed a tre movimenti** e viceversa, per una durata di tempo uguale. Per questa ragione si dicono **relativi** fra di loro **due tempi**, le cui misure contengano uno stesso numero di movimenti, ma che i movimenti dell'una siano di una specie di ritmo e quelli dell'altra siano di un'altra specie.

I tempi fra di loro **relativi** sono per conseguenza anche **sincroni** ed **equivalenti. Il movimento cade con l'accento di posa, la misura di tempo comincia col movimento e con l'accento di posa.** Il fenomeno della **binarietà** e della **ternarietà** si effettua conseguentemente per via degli **accenti**

e dei **movimenti di moto**; dipendendo questi ultimi in qualunque caso dal rispettivo **accento e movimento di posa iniziale, identico** ed **unico** per le due specie di ritmo.

Un nuovo comune errore viene distrutto da questa legge: cioè quello di concepire come **di posa il terzo accento nel ritmo ternario** ed il **terzo movimento nella misura ternaria di tempo** e per due ragioni:

a) **Non essendo possibile la successione immediata di due accenti o movimenti di posa.**

b) **Non potendosi considerare sincroni ed equivalenti due ritmi, dei quali l'uno abbia una posa ed un moto, l'altro abbia una posa, un moto ed una seconda posa.**

3. - **La massima efficacia ritmica si manifesta mediante l'espressione melodica; la complicazione polifonica neutralizza l'efficacia del ritmo.**

Il presente assioma, campo di aviazione della musica futurista, troverà in seguito nuove e definitive conclusioni ad esso attinenti.

Per ora faccio osservare anzitutto che, essendo l'espressione musicale una sintesi — **pensiero melodico** — i numerosi elementi che vi partecipano debbono quindi sacrificare in parte e proporzionalmente la loro individualità e cooperare di comune accordo all'esaltazione dell'**effetto sintetico.**

Beethoven e Rossini conoscevano perfettamente questo principio; per ciò la loro musica pare più varia di ritmo, che non sembri quella di Wagner e di Strauss, sebbene con questi ultimi il ritmo abbia assunto una varietà di movenze neppure intravista in sogno dagli altri due maestri.

Strauss ha affogato il ritmo nel ritmo, contrapponendo ritmi a ritmi, che si sono neutralizzati a vicenda ed hanno generato **l'arìtmica.**

In pratica la **contrapposizione di due ritmi differenti** riesce efficace finchè si può **regolare coi movimenti**; oltre a questo limite produce **confusione arìtmica** e la quasi impossibilità di **esecuzione simultanea, esatta** e **senza concessioni** da parte di una delle due specie di ritmo.

Vedere, come esempio, nelle prime battute del preludio del *Parsifal* di Wagner, la contrapposizione di **un ritmo ternario affidato ai legni** $\left(\frac{6}{4} = 3 + 3\right)$ ad un **ritmo binario affidato agli archi** $\left(\frac{4}{4} = 2 + 2\right)$ **lento**. L'esecuzione simultanea dei due ritmi non potrà mai risultare **chiara** e **precisa**, dato che **una bacchetta battente due movimenti** non è guida sicura a chi debba **calcolarne tre.**

4. - **Dietro le conclusioni precedenti, è assolutamente indispensabile**

trovare una nuova maniera di segnare il tempo, corrispondente alla concezione esatta e completa di questo.

I segni attuali non considerano la **relatività dei tempi**, non esprimono la diversa **conformazione dei tempi di misura mista** e concettualmente alterano **la relatività dei valori delle figure musicali.**

Basti dire che lo stesso Strauss, nella **concezione formale** della sua musica, commette errori di **relatività ritmica.**

Cito esempi tolti da *Salomè*. Riduzione francese-italiana per canto e pianoforte.

Pag. 30. NARRABOTH: *Divina, non lo posso, nol posso.....*

(**Tempo tagliato** contro $\frac{3}{4}$) - **errore di relatività.**

Pag. 20. SECONDO SOLDATO: *.....questo noi non lo sappiam, augusta.....*

($\frac{4}{4}$ contro $\frac{3}{4}$) - **errore ingiustificabile !**

Nuova maniera di considerare e segnare il tempo.

Movimento di ritmo binario: $1^2 = (\frac{2}{8} - \frac{1}{4})$ **relativo del Movimento di ritmo ternario:** $1^3 = (\frac{3}{8} - \frac{3}{4})$.

Tempi di misura binaria:

$2^2 = (\frac{2}{4}$ - **Tempo tagliato**) relativo di $2^3 = (\frac{6}{8} - \frac{6}{4})$;

$4^2 = (\textbf{Tempo ordinario} - \frac{4}{4})$ **relativo** di $4^3 = (\frac{12}{8} - \frac{12}{4})$;

$4 + 2^2 = (.....)$ **relativo** di $4 + 2^3 = (.....)$.

Tempi di misura ternaria:

$3^2 = (\frac{3}{4} - \frac{3}{2})$ **relativo** di $3^3 = (\frac{9}{8} - \frac{9}{4})$;

$3 + 3^2 = (\frac{6}{8} - \frac{6}{4})$ **relativo** di $3 + 3^3 = (.....)$.

Tempi di misura mista:

$2 + 3^2 = (\frac{5}{4})$ **relativo** di $2 + 3^3 = (.....)$;

$3 + 2^2 = (\frac{5}{4})$ **relativo** di $3 + 2^3 = (.....)$;

$3 + 4^2 = (\frac{7}{4})$ **relativo** di $3 + 4^3 = (.....)$;

$4 + 3^2 = (\frac{7}{4})$ **relativo** di $4 + 3^3 = (.....)$.

Come ben si vede, il numero grande indica la quantità dei movimenti che compongono la misura di tempo; il 2 piccolo indica i due accenti del ritmo binario, il 3 piccolo indica i tre accenti del ritmo ternario. I due numeri grandi sommati indicano i diversi e ben distinti modi di battere i tempi di misura mista e di misura composta.

Nello stesso tempo la Minima sia eletta definitivameute ed invariabilmente, in qualsiasi caso, rappresentante esclusiva del movimento. Conseguentemente la Semiminima rappresenterà l'accento e la Croma il sottoaccento.

Le duine e le quartine esprimeranno invariabilmente il ritmo binario nella ternarietà, come le loro equivalenti e relative terzine e sestine esprimeranno invariabilmente il ritmo ternario nella binarietà.

5. - **Nello svolgimento generale del ritmo, gli accenti, i sottoaccenti ed i movimenti di moto sono dipendenti dai rispettivi accenti, sottoaccenti e movimenti di posa; i sottoaccenti di posa sono dipendenti dagli accenti di posa e di moto, come gli accenti di posa sono dipendenti dai movimenti di posa e di moto. In qualunque misura di tempo, sia essa binaria, ternaria, mista, semplice o composta, tutti i movimenti, tutti gli accenti e tutti i sottoaccenti — sia di posa, che di moto — dipendono relativamente dal movimento, dall'accento e dal sottoaccento di posa iniziale della misura di tempo.**

Ora possediamo finalmente il **principio scientificamente assoluto del ritmo nella formula:** (1·2 e 3 e **loro multipli**) **sta a** (1 : 2 e 3 e **loro multipli**) e possediamo il **mezzo pratico** e **malleabile** onde **fissarlo** nelle sue più **complicate, capricciose, lontane ed insospettate relazioni e combinazioni, che un artista di genio sappia scoprire.**

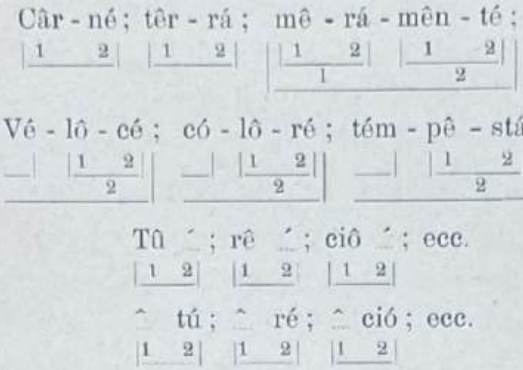
Ma ciò non basta; dal **principio teorico-pratico** occorre passare ai grandiosi risultati derivanti dalla sua evoluzione concettuale e formale.

La parola umana, per mezzo del ritmo, insegna come la sua origine si debba ricercare nel canto, primitiva maniera d'espressione comune all'uomo ed all'animale. Perciò essa possiede due valori: **l'uno intellettivo e convenzionale, espressivo e reale l'altro**. In altri termini, il suo ritmo e la sua articolazione — la parola è un **canto articolato** — indipendentemente dal suo significato particolare, risvegliano in chi l'ascolta una sensazione corrispondente a quella, provata dal lontanissimo creatore della parola stessa, attraverso uno stato d'animo affine. Di qui il valore **musicale (ritmico)** della poesia.

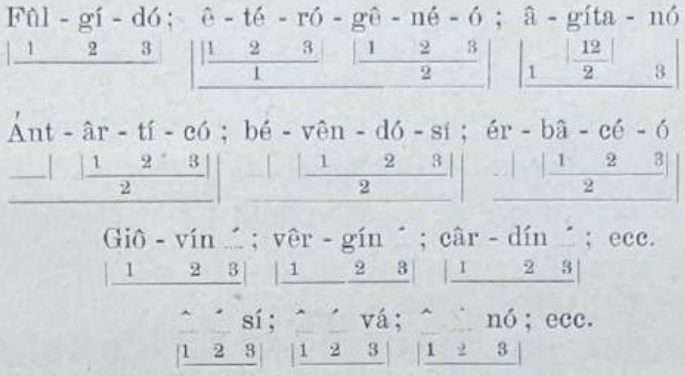
La successione istintiva degli accenti nel ritmo musicale e nel ritmo delle parole è la medesima, poggiando sopra una base unica.

Negli esempi segno con un **accento circonflesso** le sillabe **di posa (forti)** e con un **accento acuto** le sillabe **di moto (deboli)**.

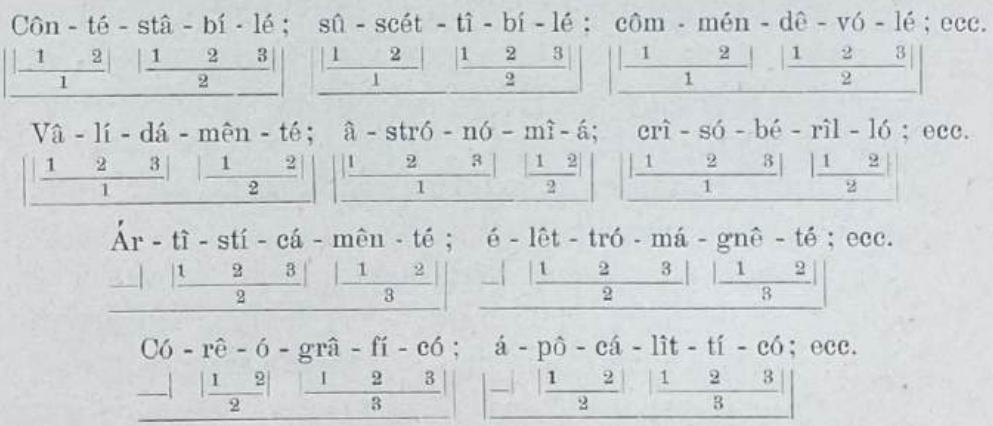
Ritmo binario.



Ritmo ternario.



Ritmo misto.



I puntini ..... sotto l'accento indicano **pausa di un accento.**

Verso la fine del medioevo, ai bei tempi dei trovatori, quando una grande fede stava per trasformarsi, noi troviamo accanto alla musica religiosa ed a quella popolare un terzo genere: **la musica borghese.**

Genere elegante, amoroso, facile, di proporzioni ridotte, buono per la digestione tranquilla, per l'amore licenzioso, per la casa del nobile dilettante e per quella del principe. Genere da salotto, a piccole forme, con frequenti cadenze ad ogni periodo di una determinata lunghezza.

Di qui hanno principio **le piccole danze da salotto monoritmiche, le ariette sullo schema delle piccole danze** ed il preconcetto della **quadratura nella composizione.** Epidemia che ha attraversato tutti i secoli dal suo nascere e che oggi ancora infetta l'intero campo musicale.

I trovatori, di buona memoria, amore e gioia dei nostri grandi **librettisti,** trattarono la poesia a mo' della musica; il **fatto** anzi deve essere avvenuto contemporaneamente, perchè a quei tempi la poesia non andava mai disgiunta dalla musica (**canto**); e precisamente per una ragione **ritmico-musicale** il verso deve aver perduto il suo **primo metro quantitativo.**

Sirventese, ballata, canzone, canzone a ballo, sonetto, ecc. sono termini comuni alla musica ed alla poesia, con accenni alla **piccola danza quadrata da salotto.** Le forme simmetriche, misurate, ripetentisi dopo dati periodi con lo **stesso ritmo** e con le stesse **cadenze-rime,** sono pure comuni alle due arti; **il poema di Dante** e la **sinfonia di Beethoven** vanno soggette entrambe alla tirannia di una **quadratura di piccola danza borghese.** Non dico niente degli altri.

In poesia il **verso libero** ha segnato la fine della schiavitù, facendo trionfare **il ritmo individuale** delle parole, che sotto l'impulso di uno stato d'animo si combinano in sinfonie di suoni e di ritmi fino ad oggi rimaste sconosciute.

In musica i tentativi di Wagner, di Strauss, di Debussy e di Mascagni non hanno risolto il problema, pur aprendo nuove e diverse vie.

Strauss, sulle orme di Wagner, ha per così dire **sinfonizzato il recitativo,** introducendo mutamenti di tempo specialmente dove l'espressione musicale non conserva la **maniera continuativa:** per questo l'effetto va quasi totalmente perduto.

Così dicasi più o meno degli altri; i quali in verità, usando di frequente il cambiamento della misura nel tempo, non arrivano con questo a dare varietà e libertà assoluta al **pensiero ritmico.**

Al Mascagni spetta il merito particolare di avere intuito con felice risultato **il valore ritmico della parola cantata.**

L'introduzione **del ritmo libero nella musica** è una nuova conquista del futurismo.

Prima di esporre le nostre **ultime conclusioni,** voglio dimostrare, per mezzo dell'analisi ritmica di alcuni **versi liberi** del poeta Paolo Buzzi, come nei suddetti versi l'alternarsi dei ritmi binario e ternario e la formazione dei ritmi misti siano di **una libertà ritmica** assolutamente nuova e come fra verso e verso non esista alcun **legame di simmetria.**

ˆ Nói siâm gli á - strâ - lí, ˆ í sân - tí, ˆ i dê - mó - nî - á - cí:
|1 2| |1 2| |1 2| |1 2| |1 2| |1 2| |1 2| |1 2 1|

siâm lé mé - tê - ó - ré vêr - tí - gí - nô - sé chiû - sé néll' â - tó - mó u - mâ - nó:
|1 2 3| |1 2 3| |1 2 3| |1 2| |1 2 3| |1 2 3| |1 2|

ˆ rí - pé - tiâ - mó, ˆ frá nôi, ´ lé scôs - sé dê - gli ú - ní - vêr - sí fuô - rí - déll'ôr - bité:
|1 2 3| |1 2| |1 2| |1 2 3| |1 2| |1 2 3| |1 2| |1 2 3| |1 2 3|

ˆ pró - pá - ghiâ - mó, ˆ frá nôi, ´ lá spê - cié dêi cá - tá - clî - smí êm - pí - ré - â - lí!
|1 2 3| |1 2| |1 2| |1 2 3| |1 2| |1 2 3| |1 2| |1 2 3| |1 2|

CONCLUSIONI:

1. – **La musica futurista consegue un'assoluta libertà di ritmo, col lasciare alla sua frase espressiva la multiforme varietà e l'indipendenza individuale che il verso libero ha trovato nella parola.**

La frase, sintesi melodica dell'espressione musicale voluta — che può essere composta di una o più misure di tempo — oltre all'assumere la libertà ritmica particolare di ciascuna misura, si può arricchire di nuove movenze ritmiche col concepire le misure che la compongono **disuguali fra di loro nel numero dei movimenti o nel ritmo di questi:** alternando, cioè, o facendo succedere **binariamente e ternariamente misure di tempo binarie, ternarie e miste in una sola frase.**

2. – **Il periodo musicale, composto di una o più frasi, nella sua concezione formale si deve attenere allo stesso principio di libertà e di varietà già stabilito per la formazione della frase: alternando, cioè, o facendo succedere binariamente e ternariamente frasi, alla loro volta uguali o disuguali fra di loro per il numero e per la differenza di specie ritmica delle misure di tempo che le compongono.**

3. – **Così dicasi della successione e dell'alternazione binarie e ternarie dei periodi, che nel complesso sinfonico costituiscono la sintesi musicale melodica, espressione predominante voluta.**

4. - **In tal maniera l'intera concezione musicale viene a riassumersi nella formula scientifica del ritmo** (1 × 2 e 3 e **loro multipli**) **sta a** (1:2 e 3 e **loro multipli**) **e nello stesso tempo possiede finalmente la libertà di sviluppare la formula in tutte le combinazioni e proporzioni possibili, stabilendo le seguenti unità relative moltiplicabili e divisibili ad una stessa maniera:**

« **Sottoaccento - accento - movimento - misura di tempo - frase - periodo - sinfonia** ».

Il movimento, in qualunque caso, rappresenta sempre **l'unità ritmica cardinale.**

5. - **La quadratura, con le sue simmetrie e cadenze di piccola danza borghese, viene distrutta e sostituita dall'intuizione libera di relazioni ritmiche istintive e simpatiche.**

6. - **Caduto il criterio del tempo stabile, cadono pure gl'insignificanti termini di andante, allegro, allegretto,** ecc.

Questi vengono sostituiti da un termine, rispondente allo stato d'animo in cui si trova l'artista creatore in quel dato momento.

Noi abbiamo definitivamente **distrutto la quadratura secolare.** Acclamiamo dunque al **sentimento libero del ritmo e dell'espressione,** libero come la **parola,** come il **verso futurista,** come il **volo della fantasia,** come il **battito del cuore.**

Nessun direttore d'orchestra potrà mai sottomettere i battiti del cuore al dominio di **una bacchetta — melanconico pendolo sonnecchiante.**

L'ordine è un **vecchio poliziotto,** che non ha più buone gambe per correre; **noi, futuristi, creiamo il nuovo ordine del disordine.**

Milano, 18 Luglio 1912.

BALILLA PRATELLA

musicista

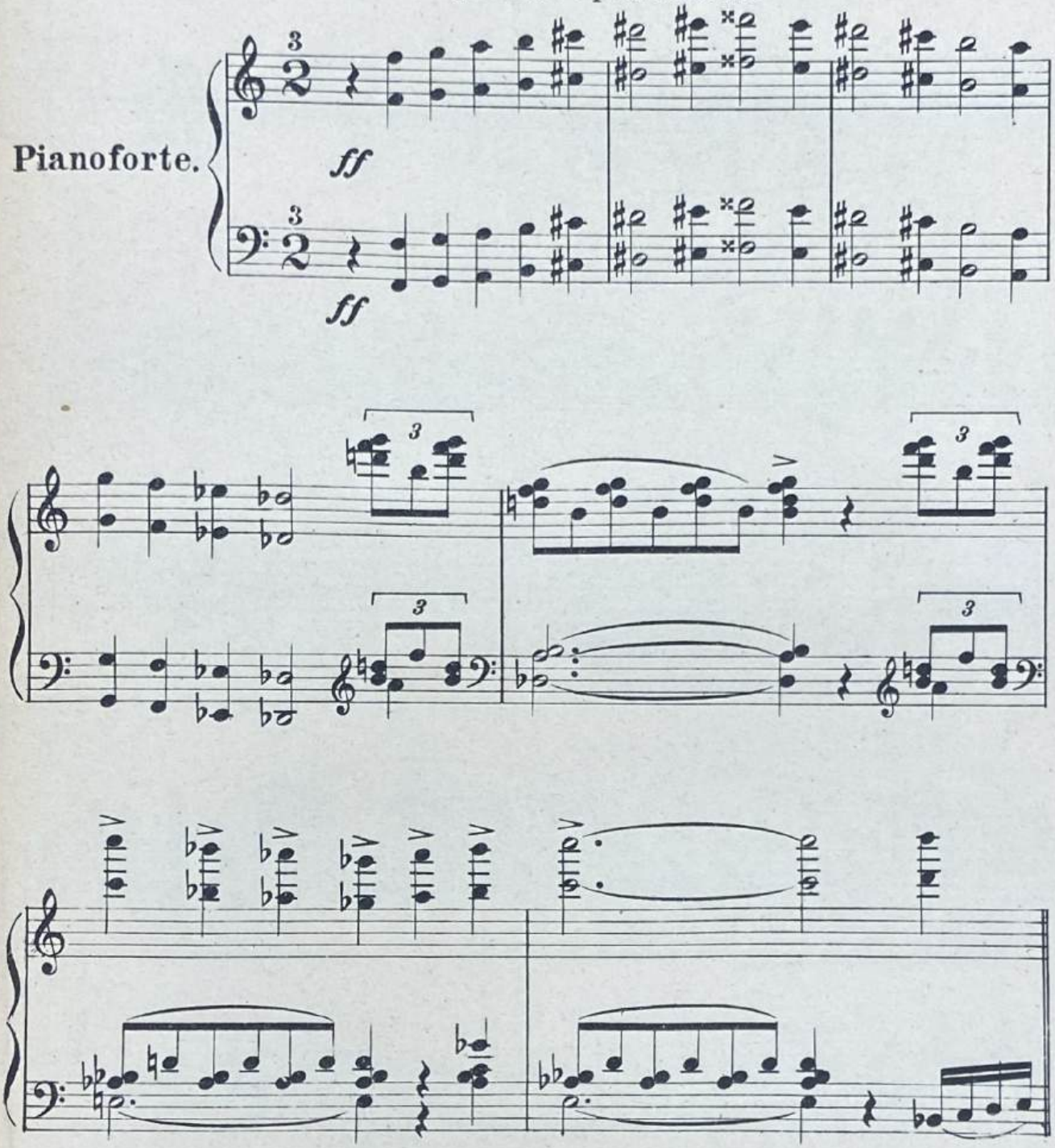
MUSICA FUTURISTA PER ORCHESTRA

RIDUZIONE PER PIANOFORTE

Musica futurista per orchestra

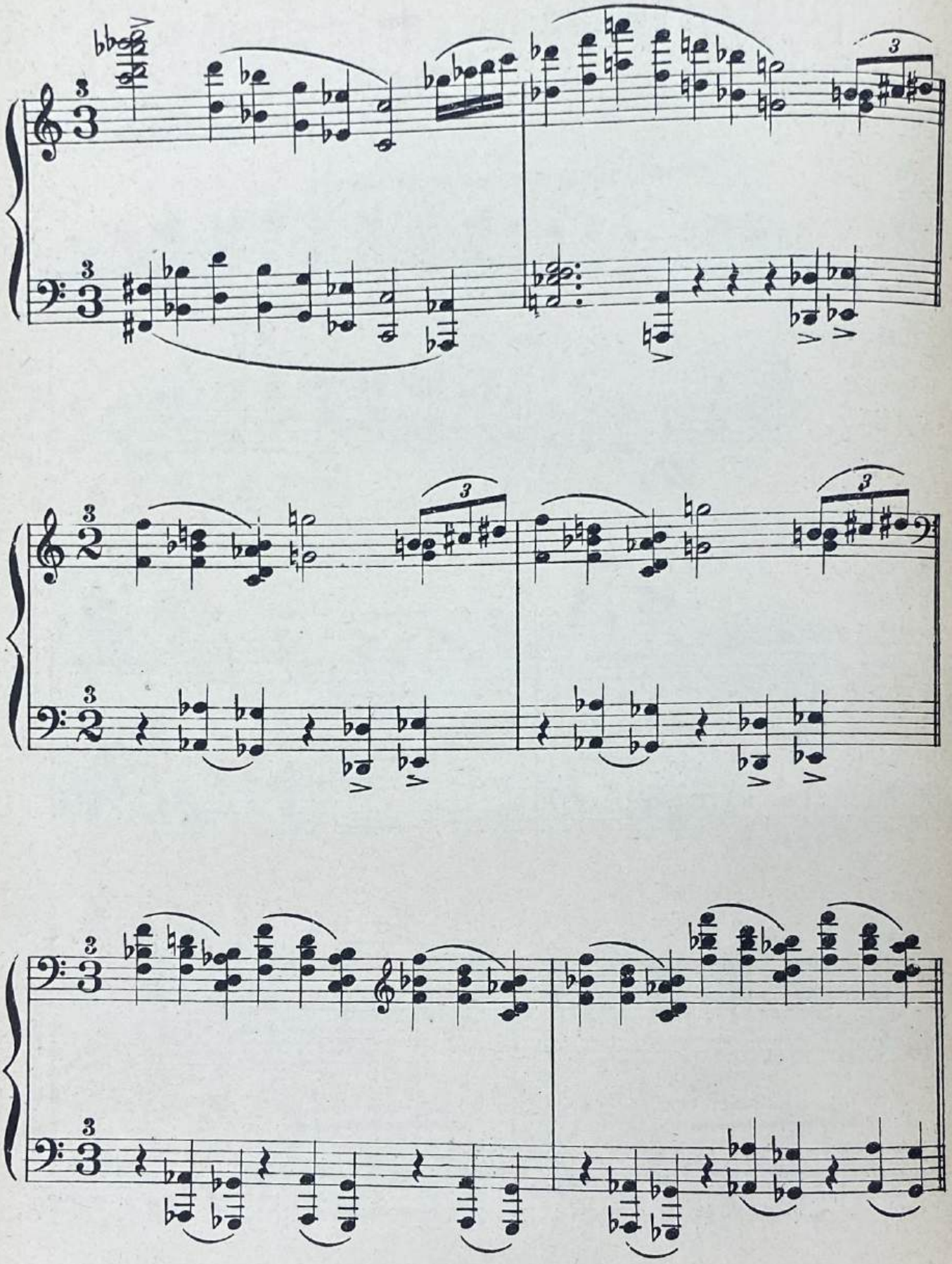
F. Balilla Pratella. Op. 30

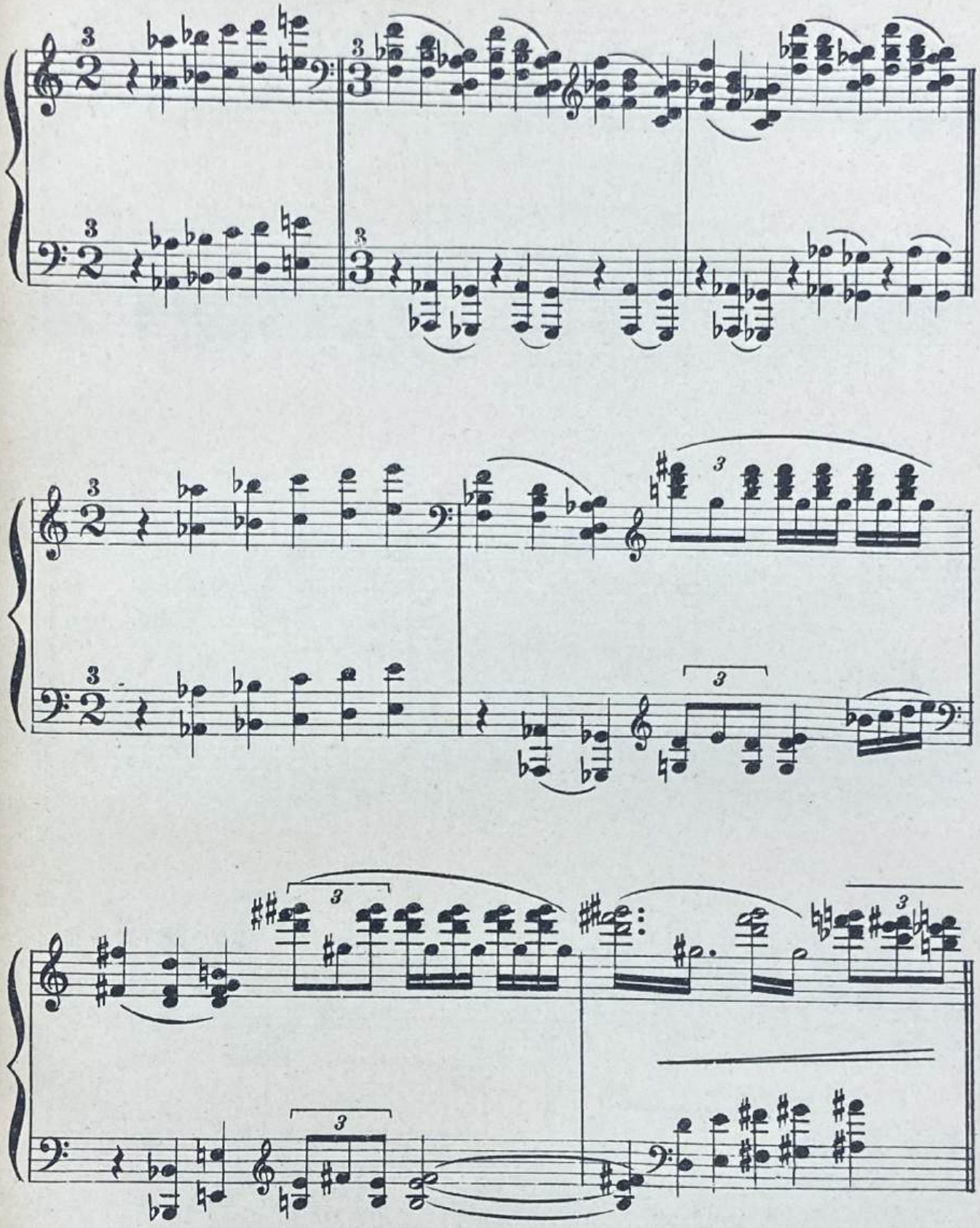
Cantando allegramente e perdutamente.

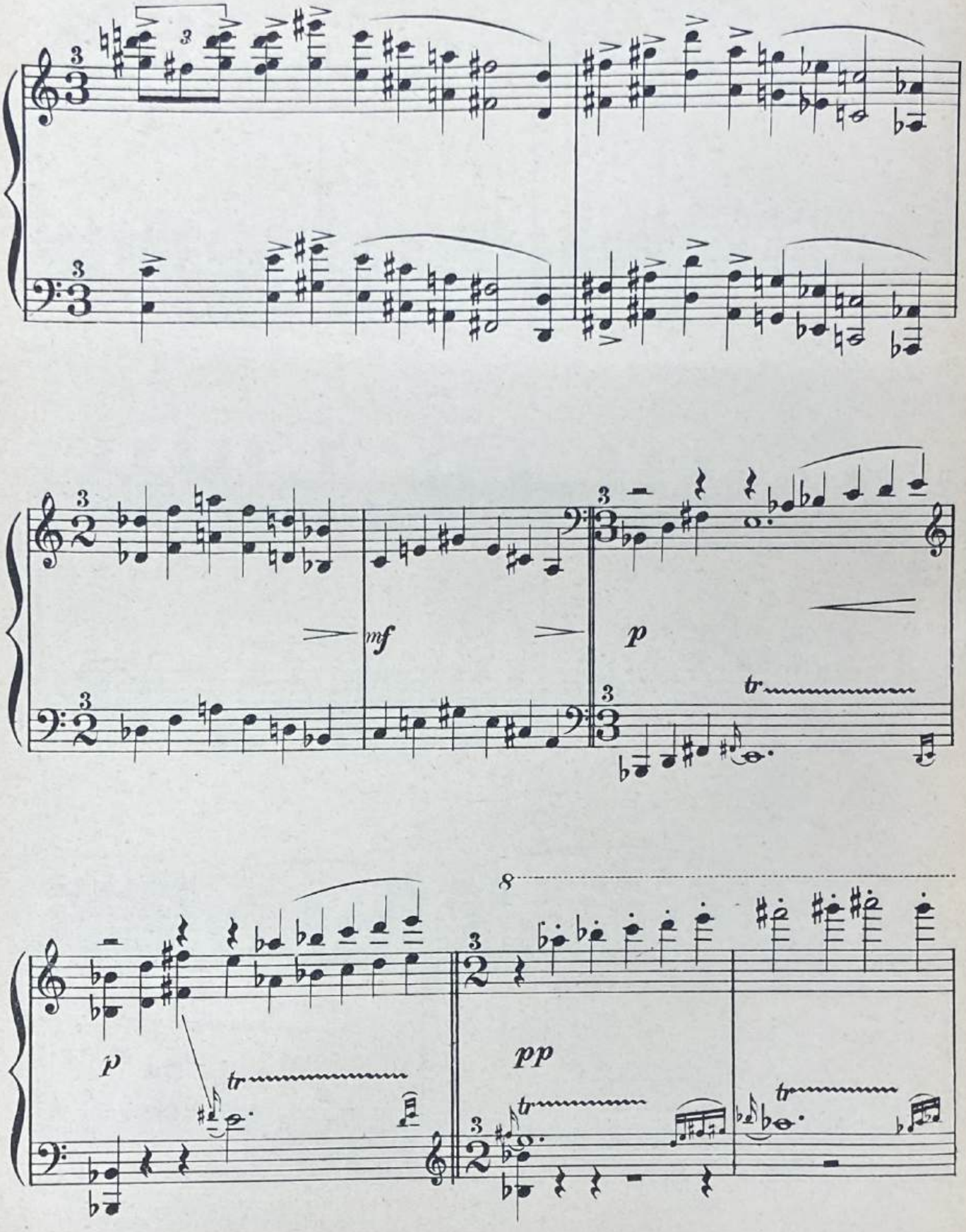


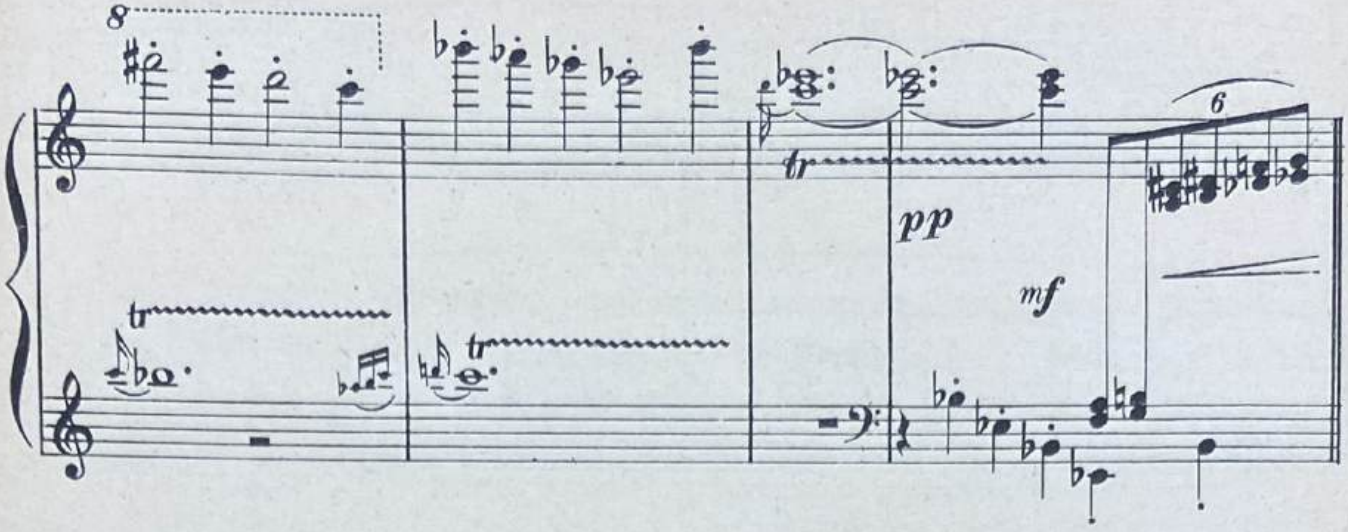
Edizione F. Bongiovanni-Bologna.

Proprietà dell'Autore

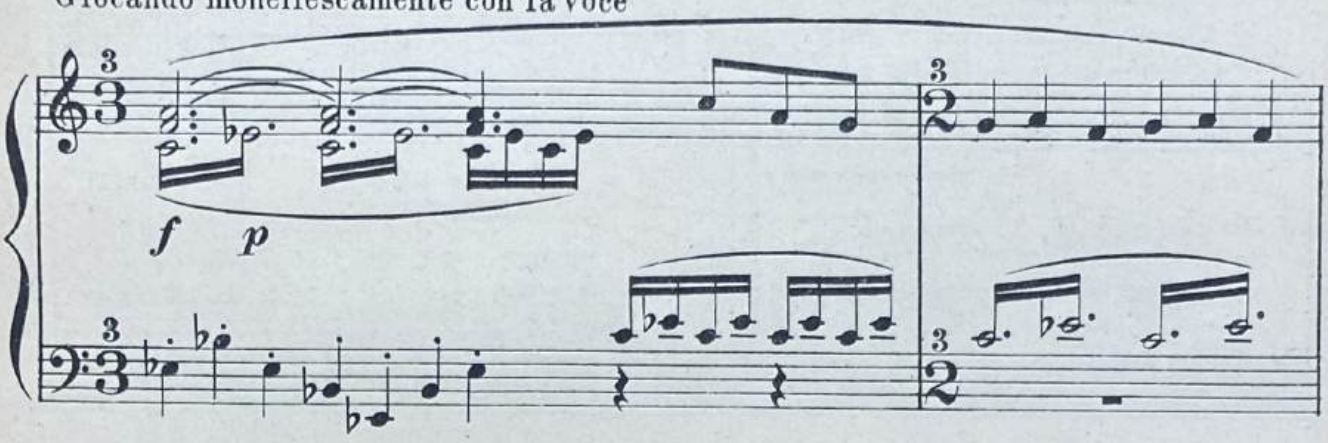


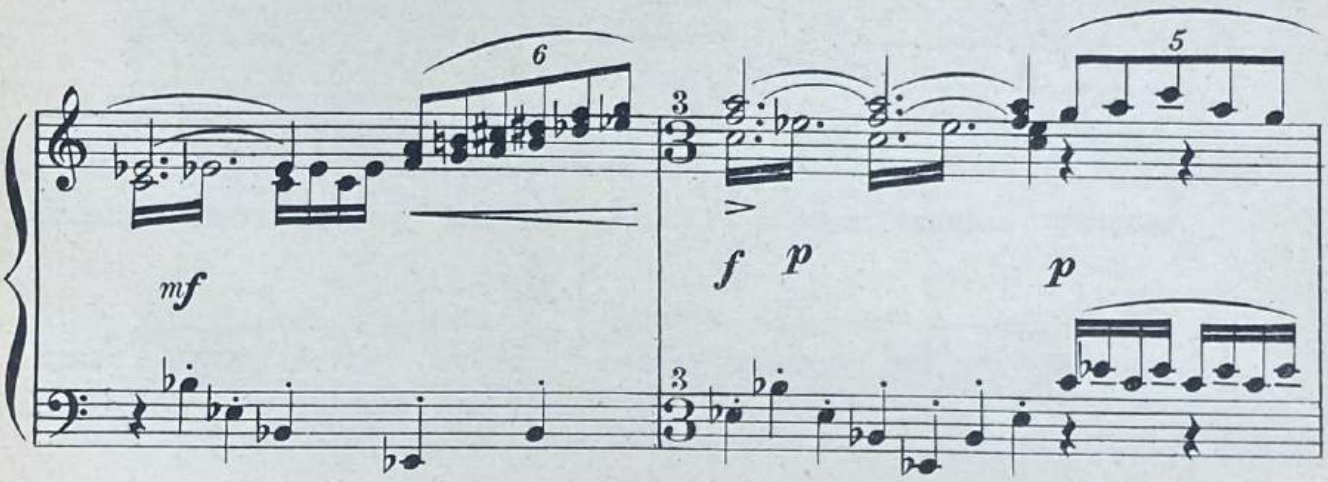


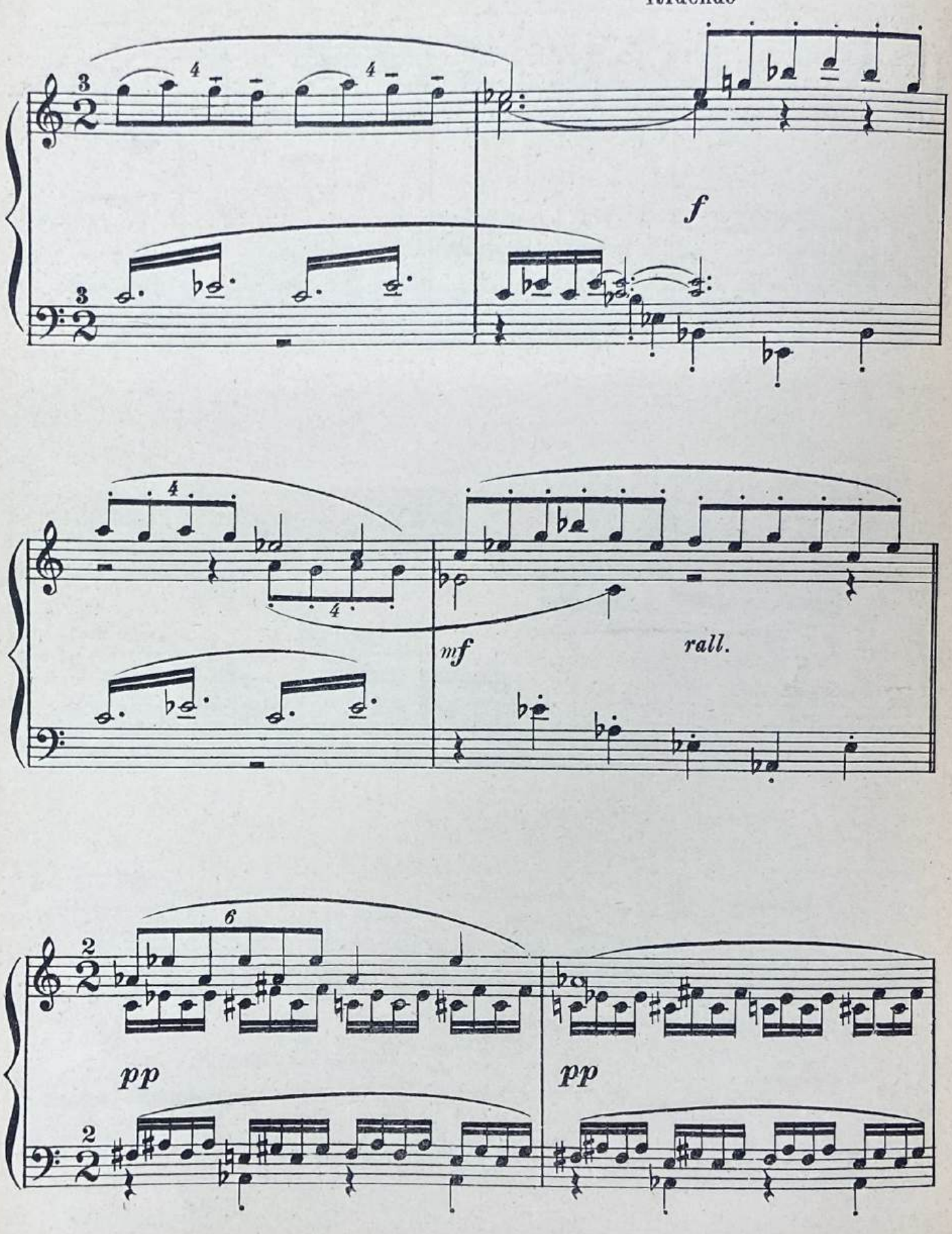

mf
p
tr
8
p
tr
pp
tr
tr

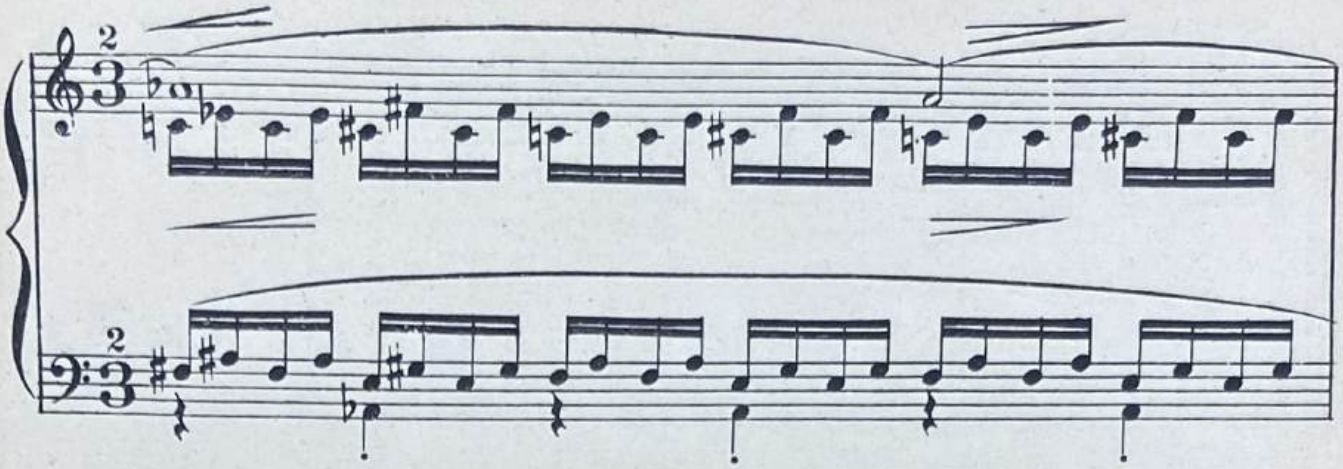


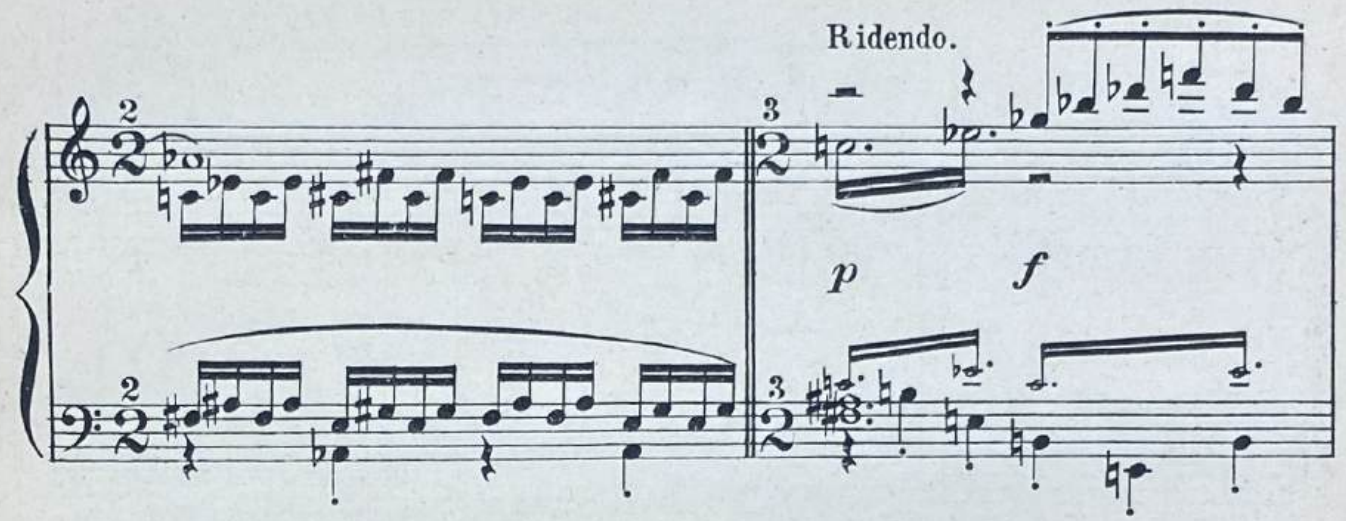
Giocando monellescamente con la voce

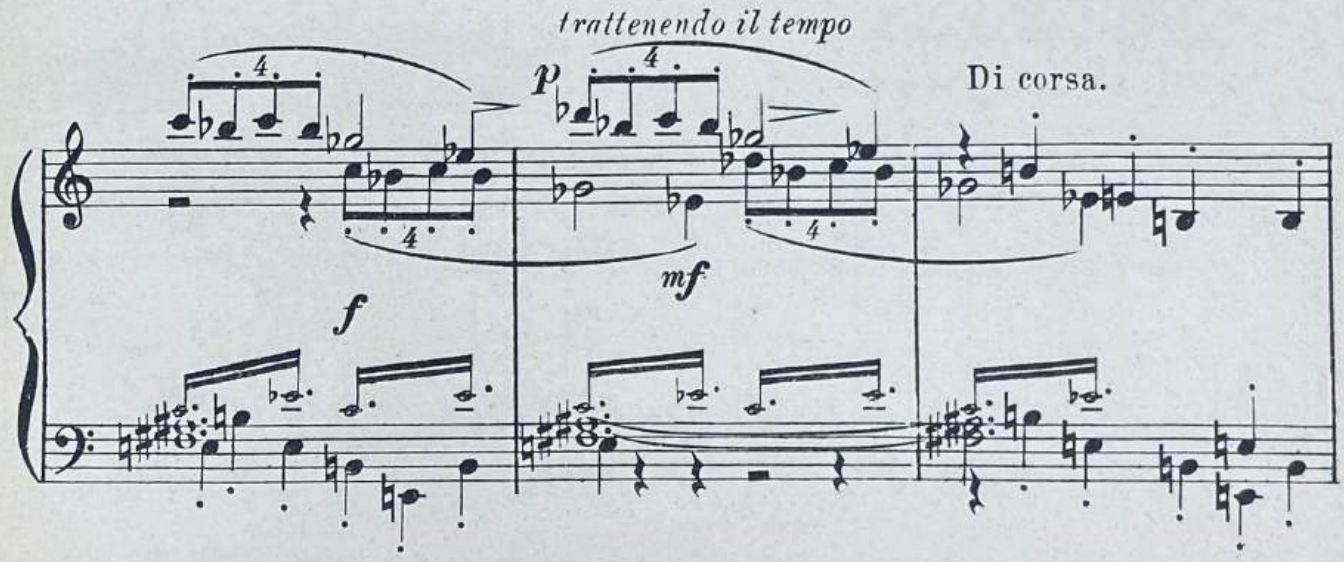


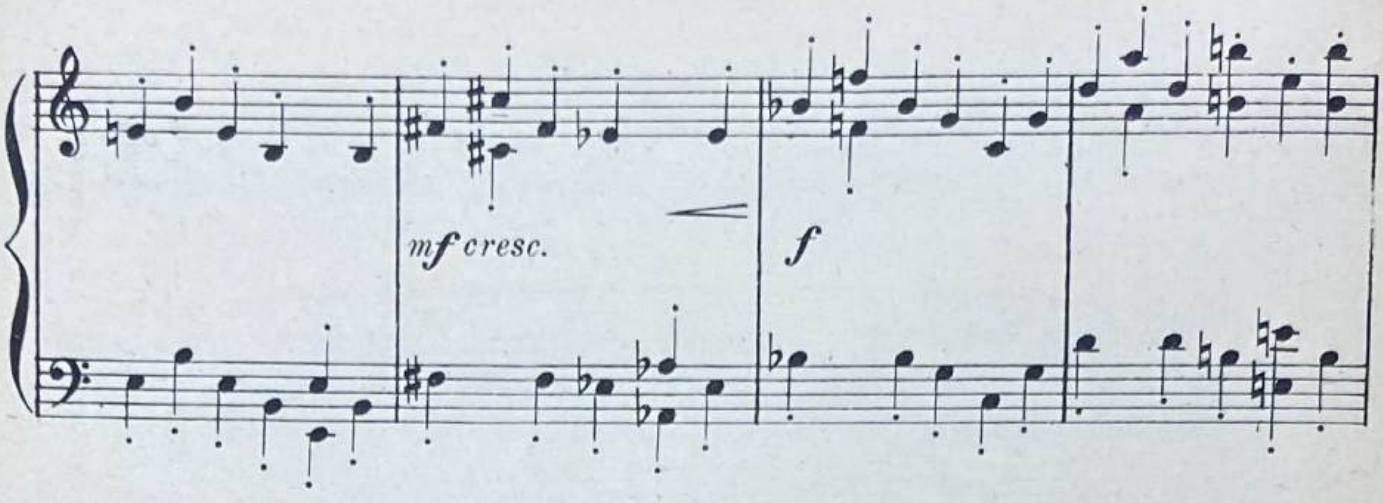


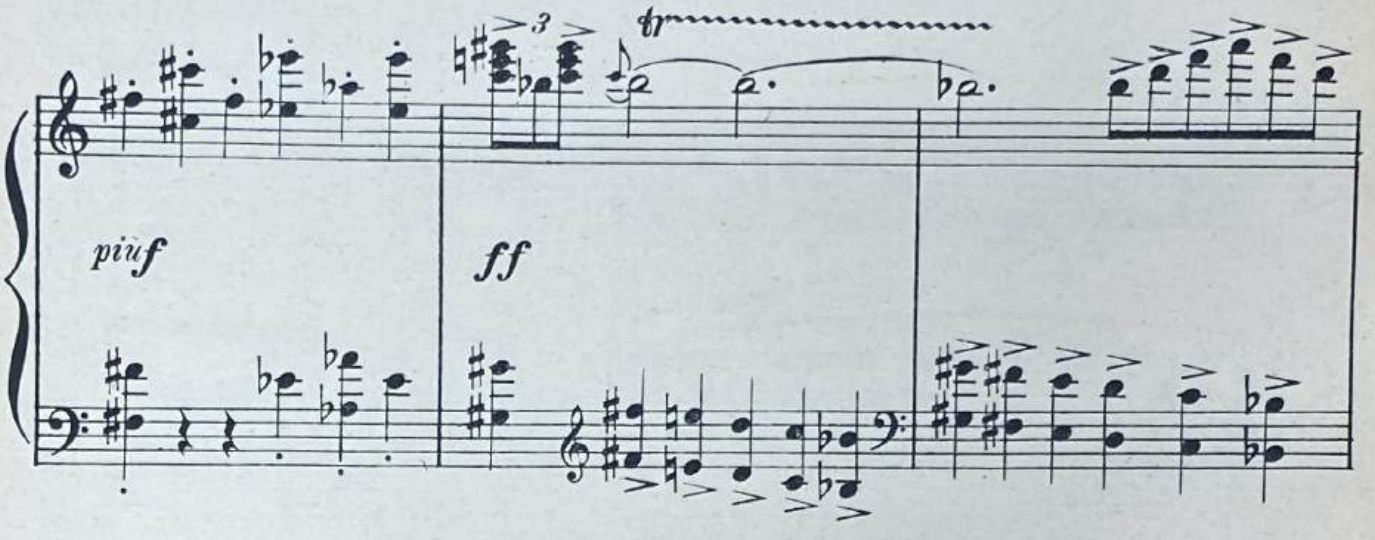

Ridendo
f
mf
rall.
pp
pp

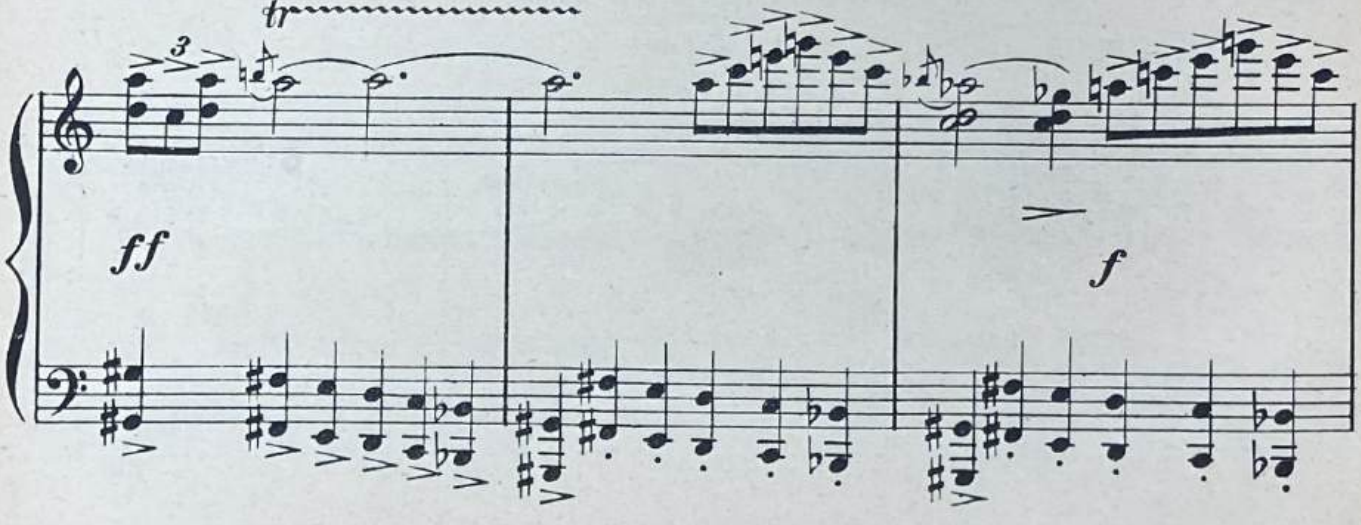


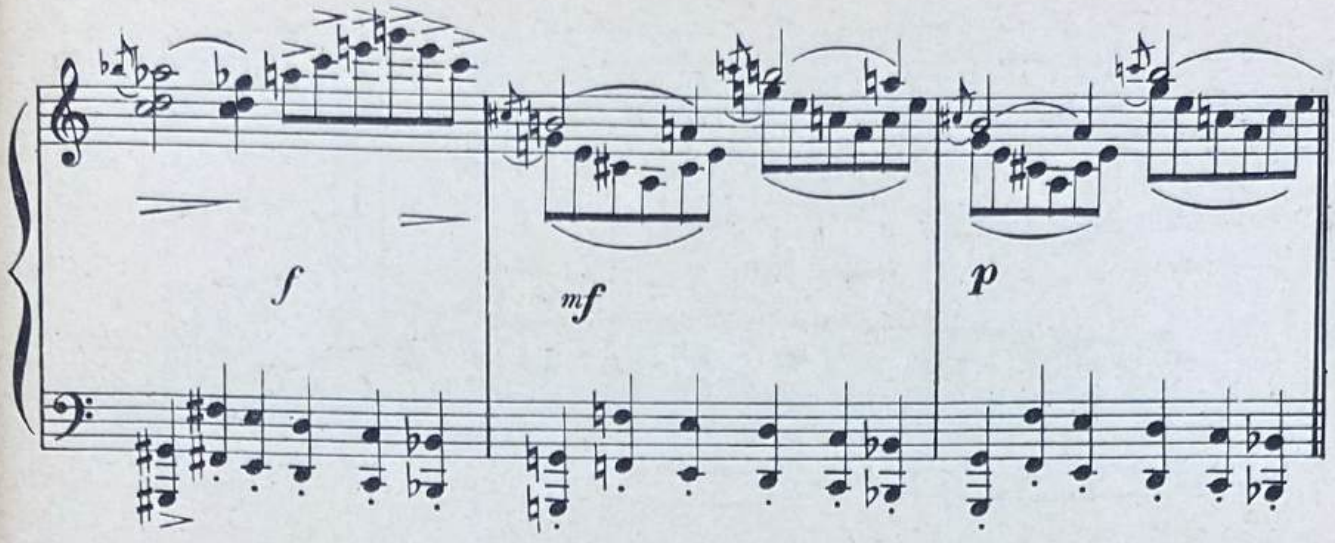

Ridendo.
p
f


trattenendo il tempo
p
Di corsa.
mf
f

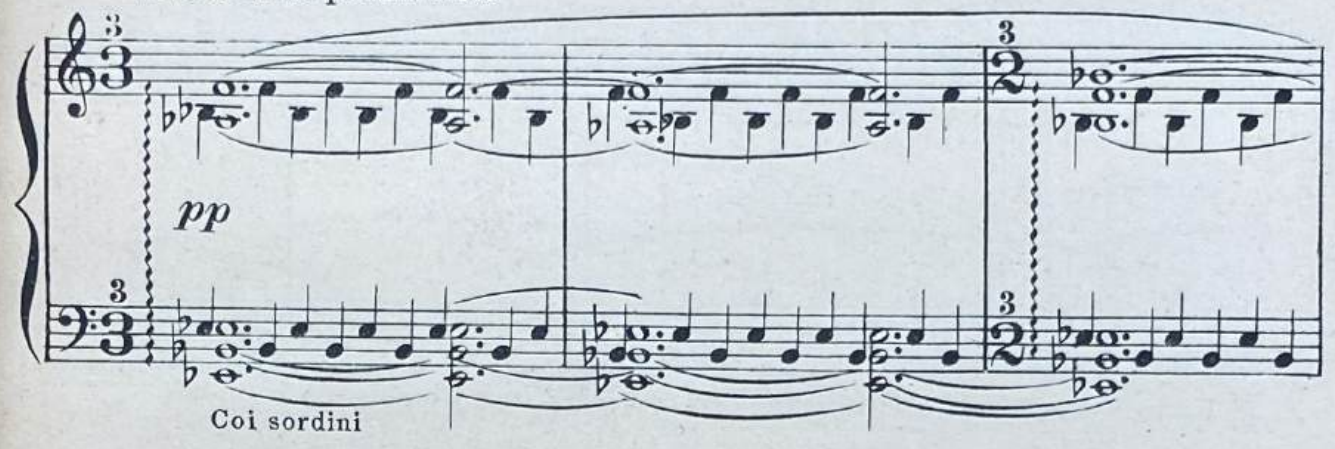

mf cresc.
f


3
tr
più f
ff

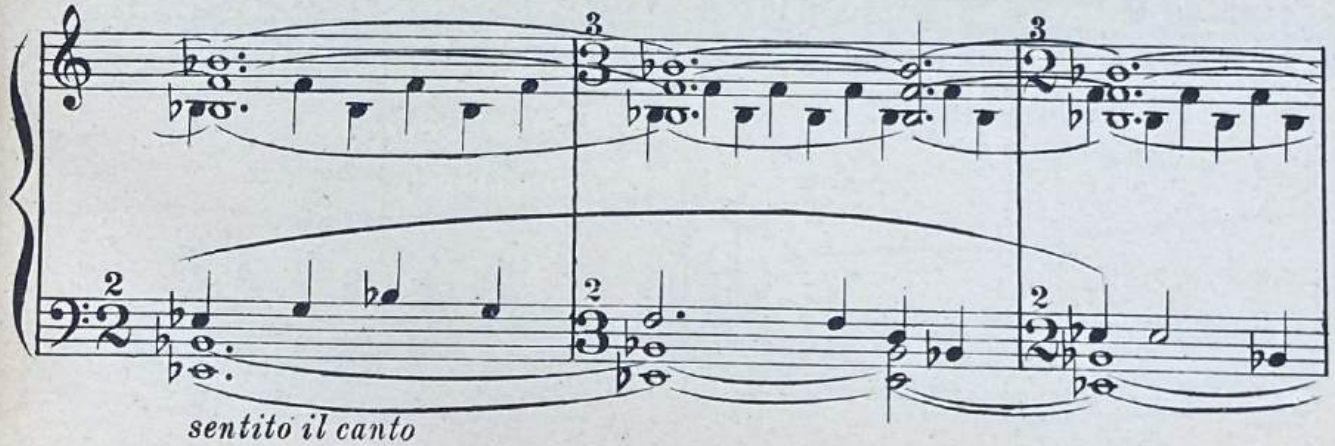

tr
3
ff
f

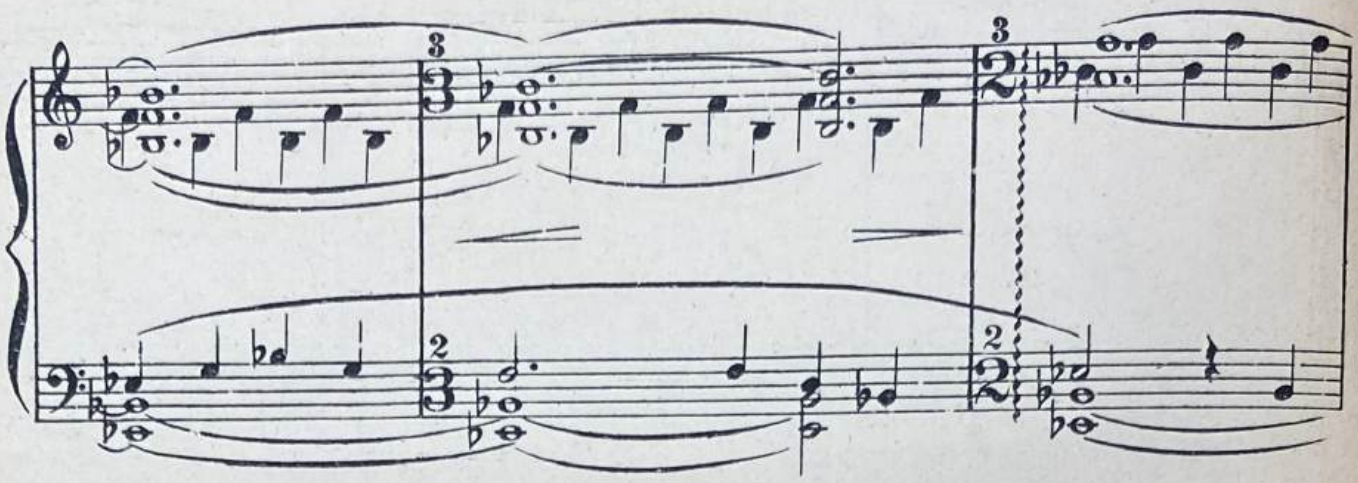


Vivacemente primaverile

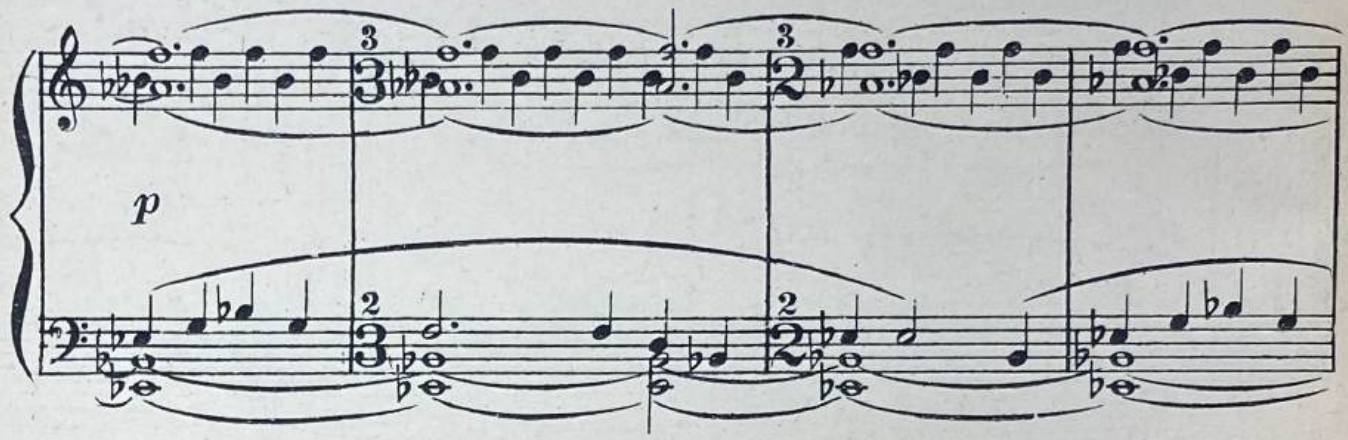


Girando giocondamente in tondo

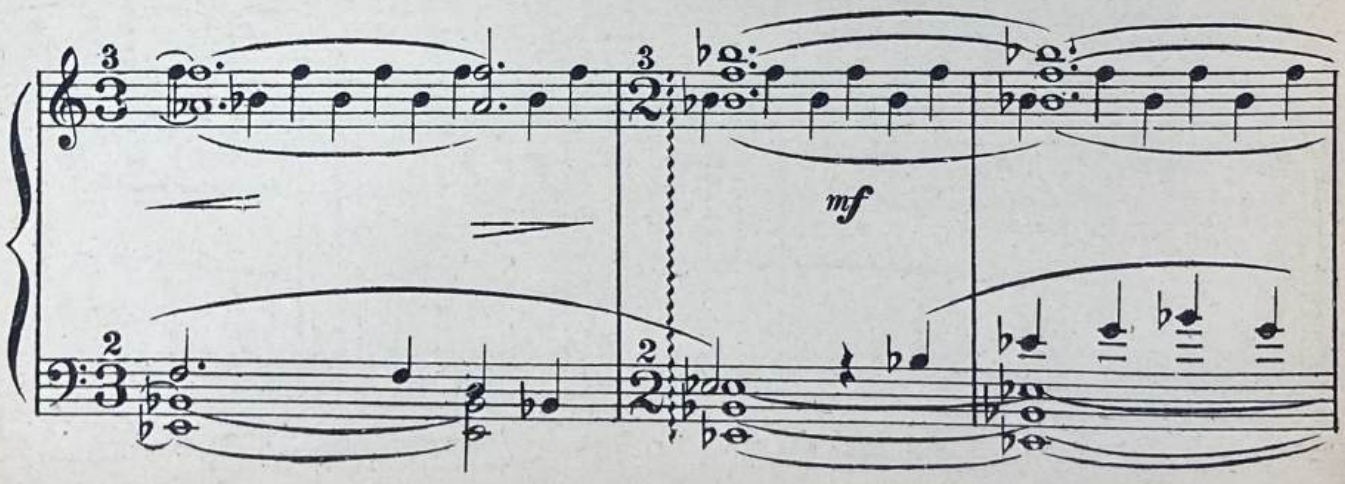


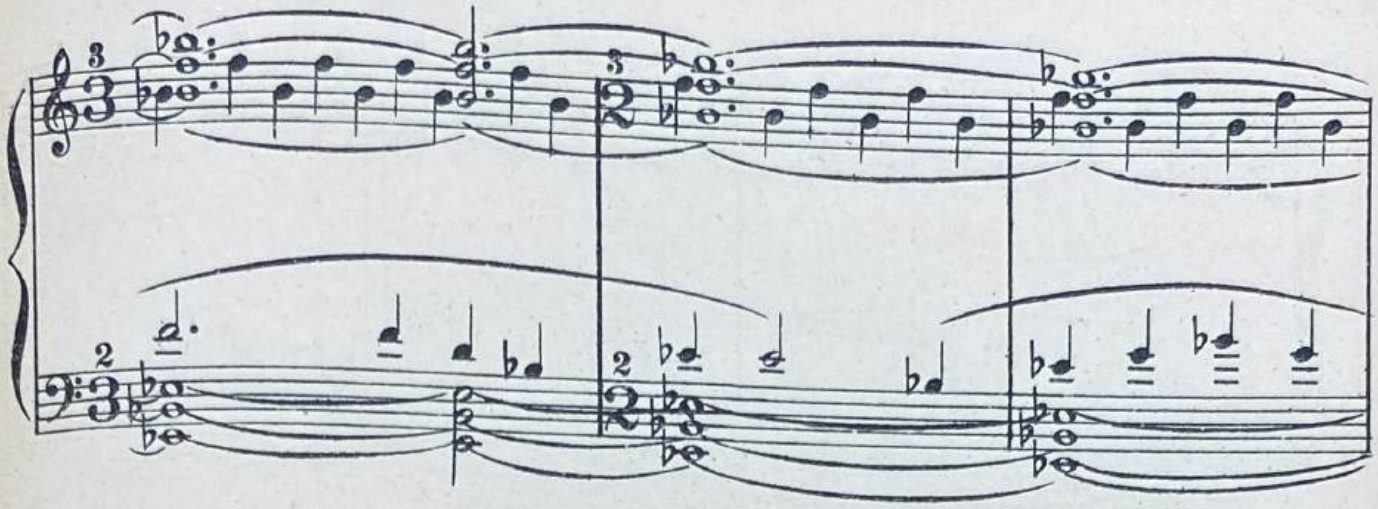


avvicinandosi

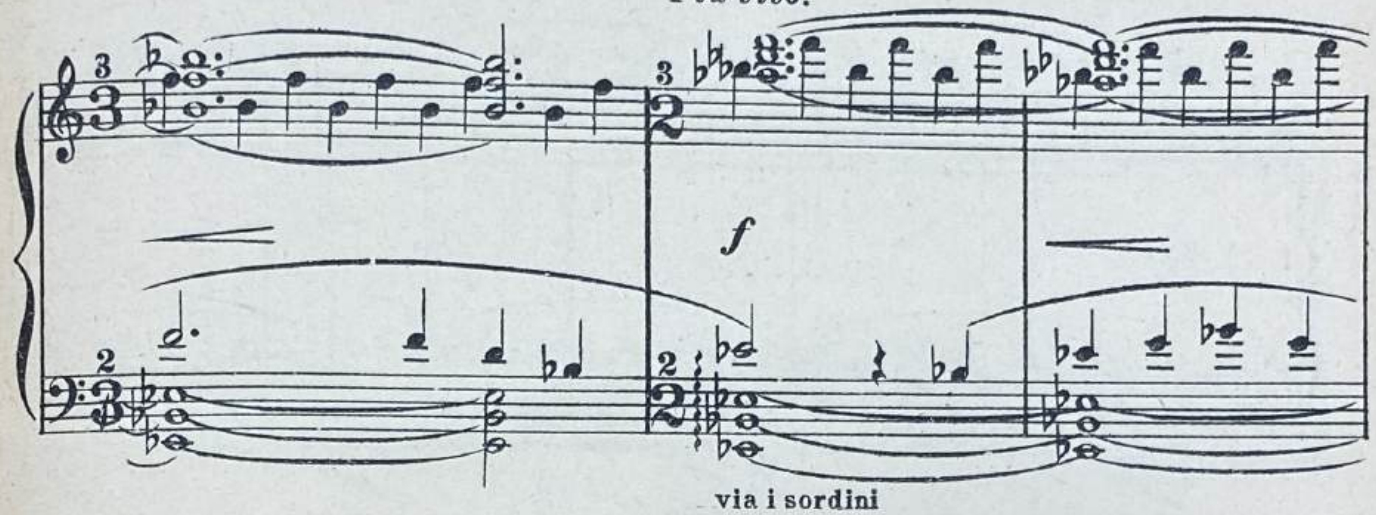


avvicinandosi sempre

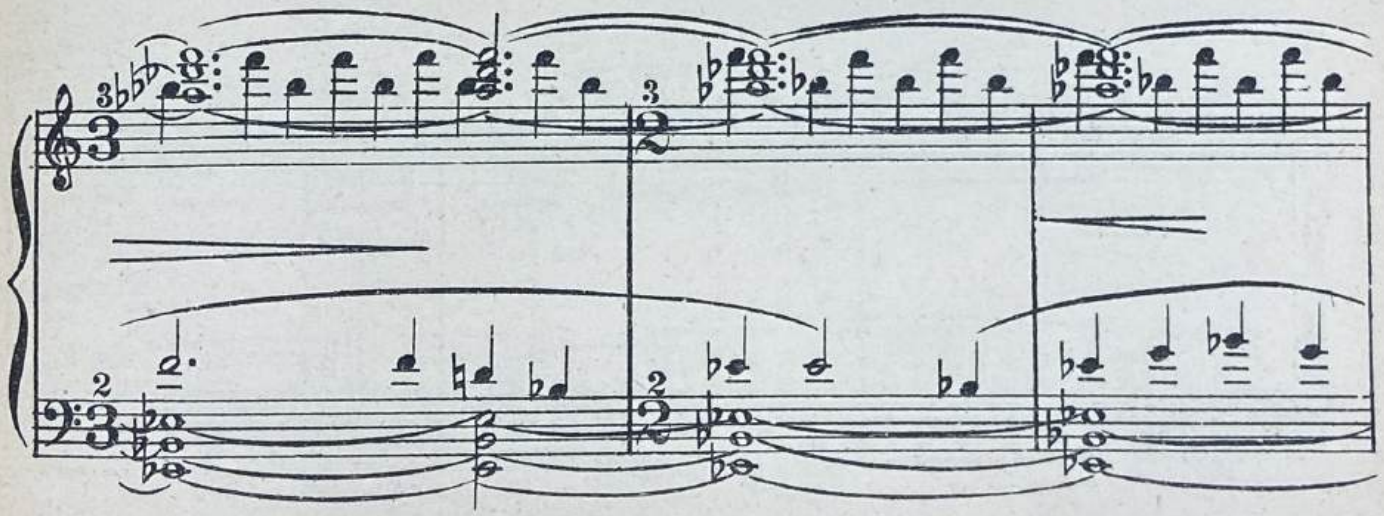


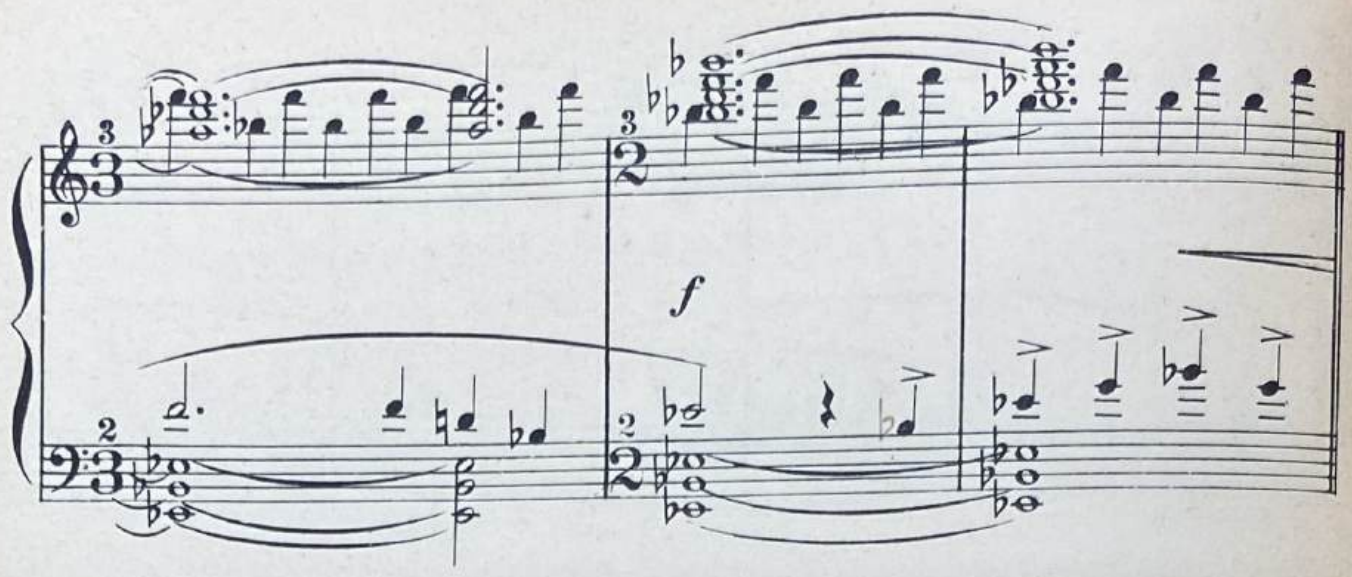


Più vivo.

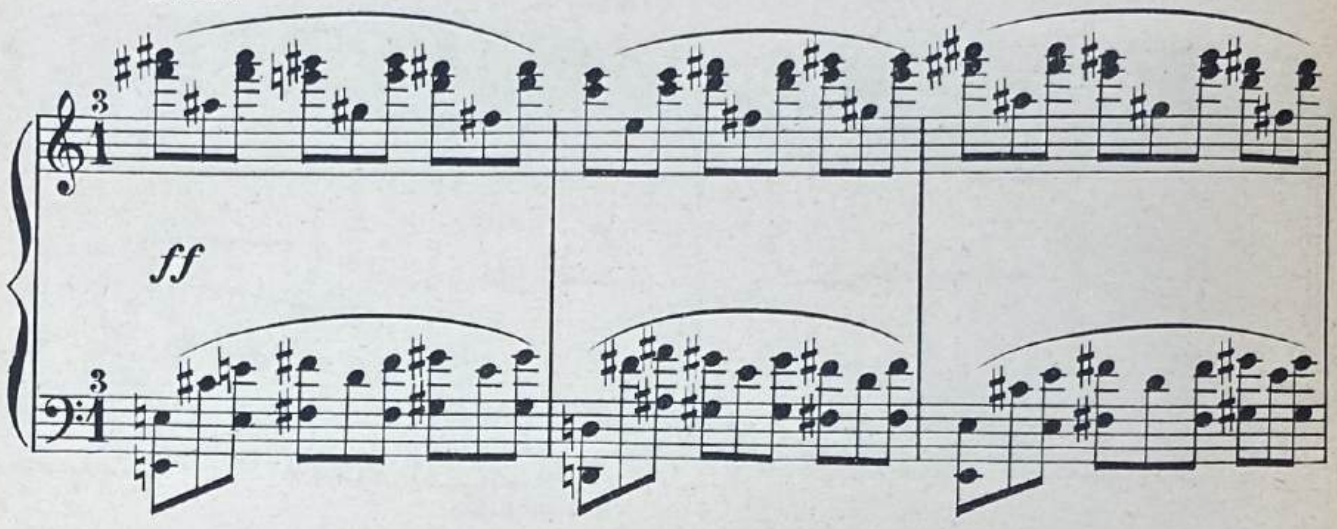


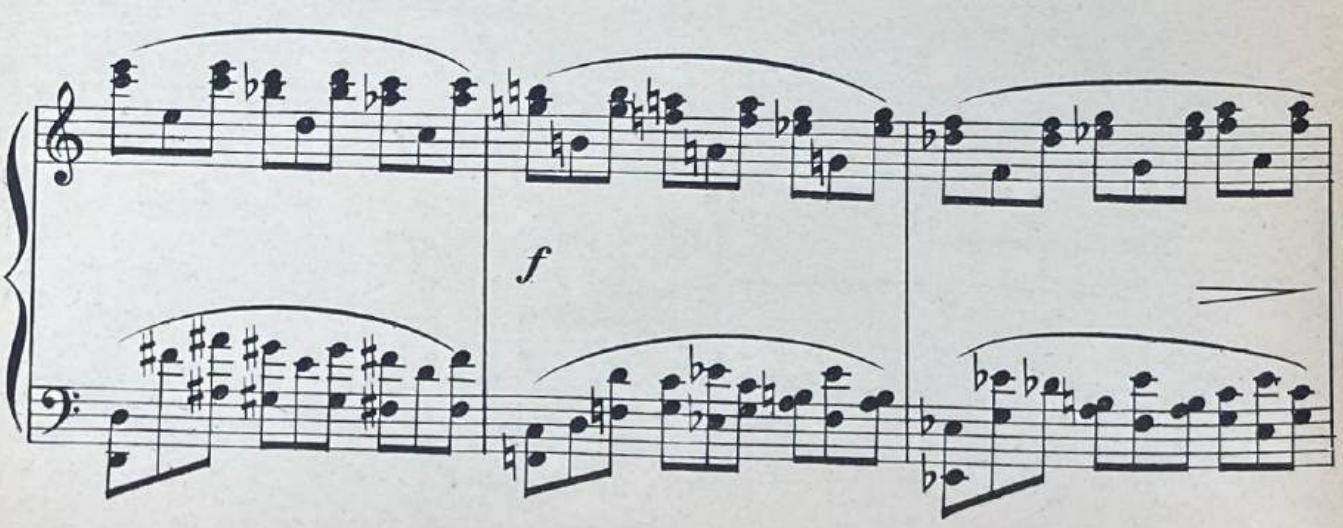
via i sordini

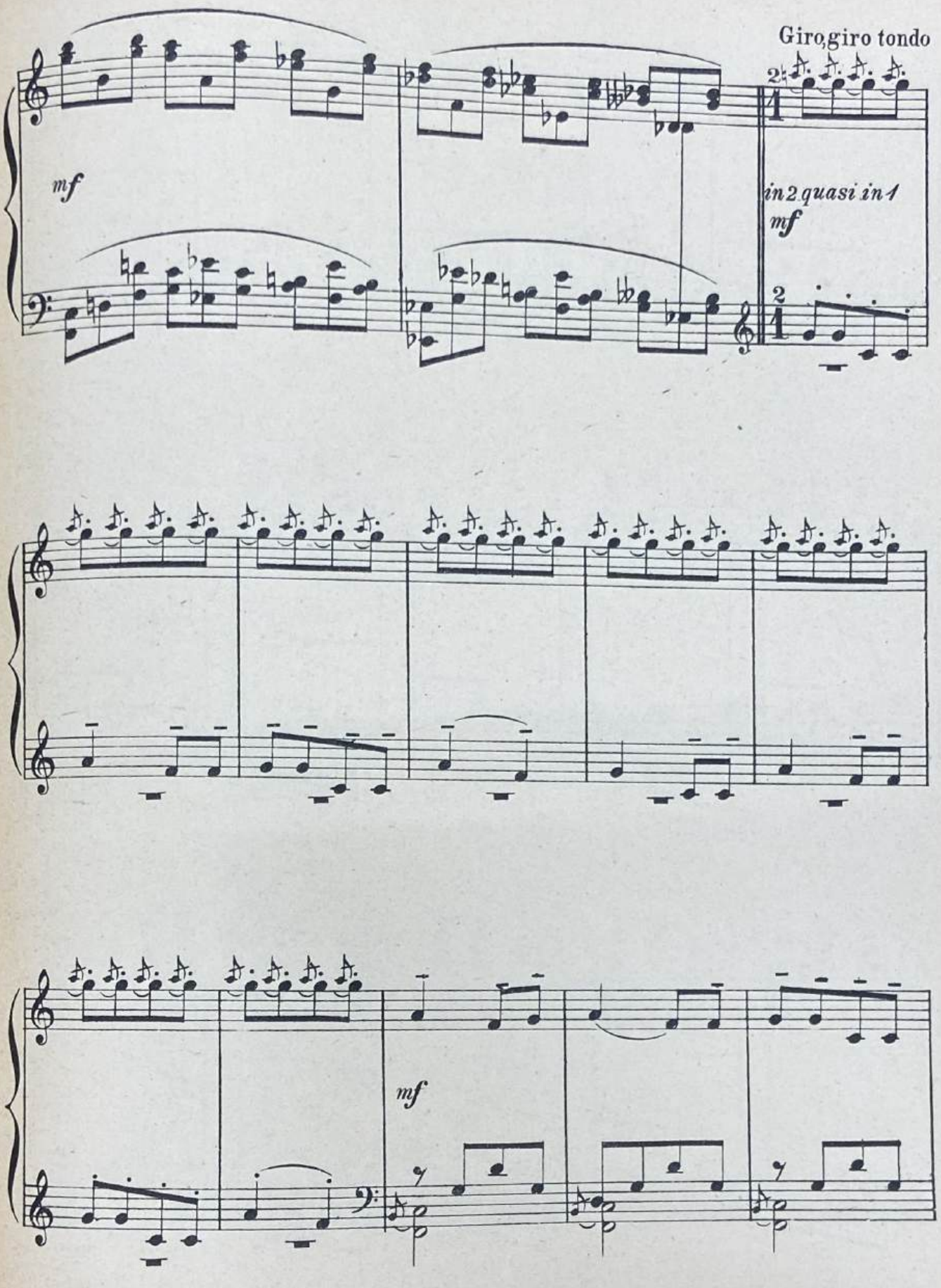


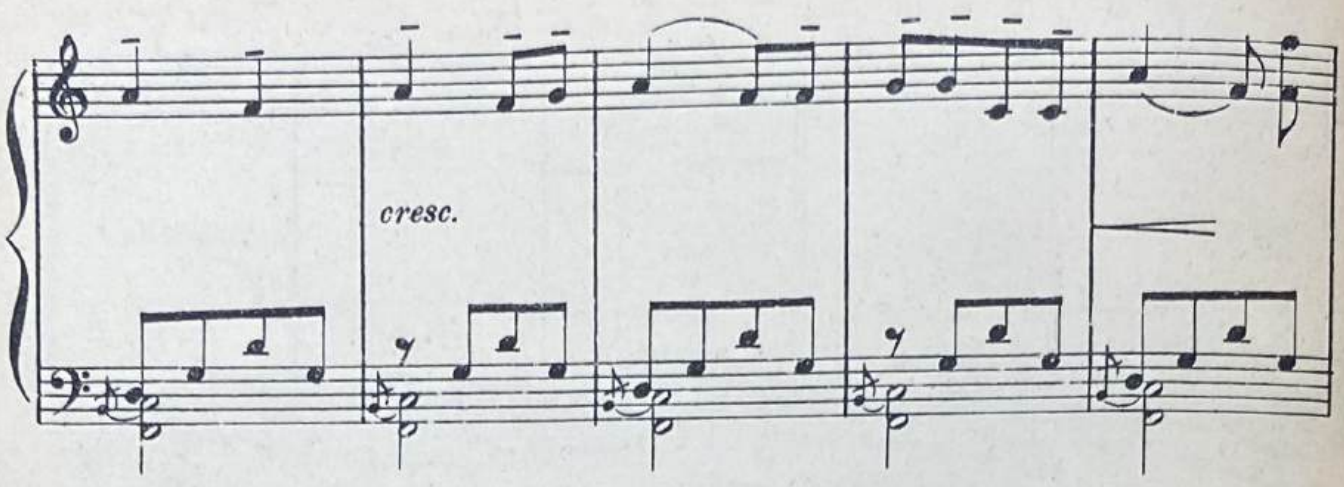


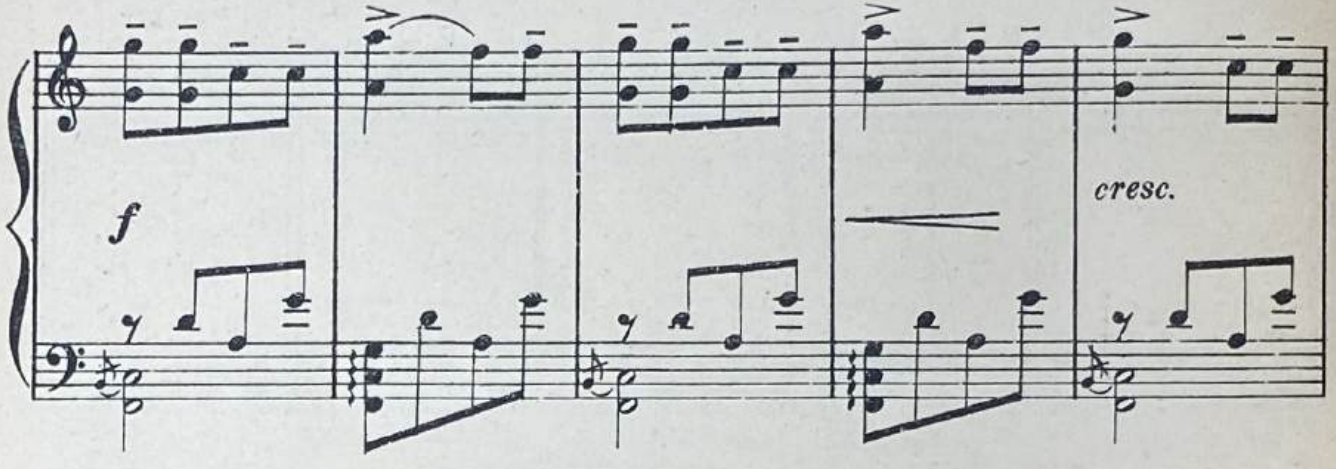
Follia

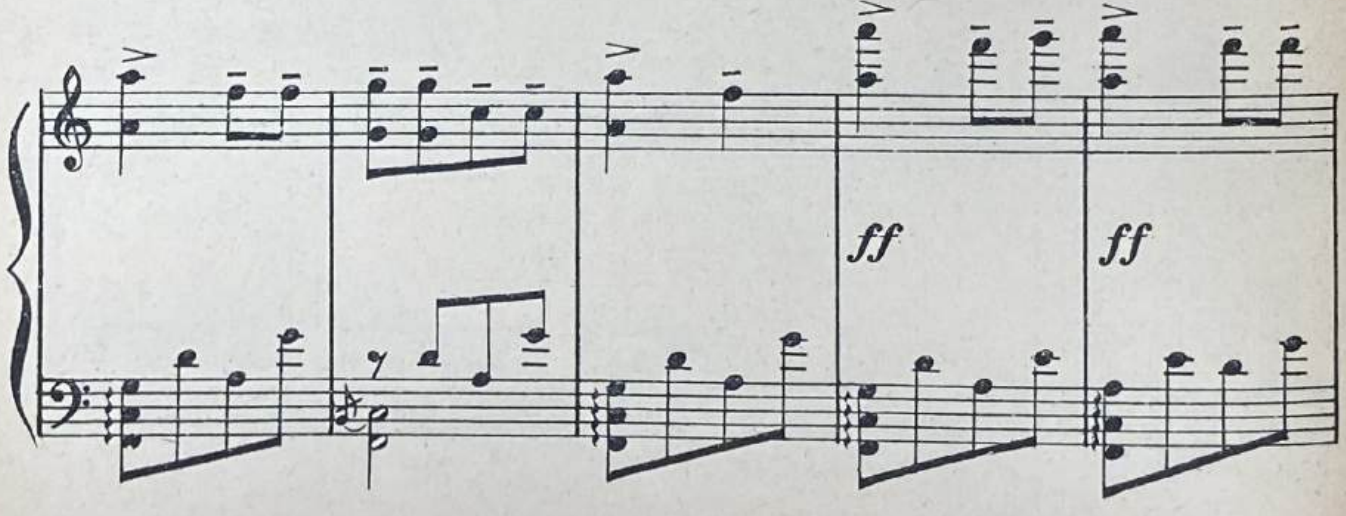


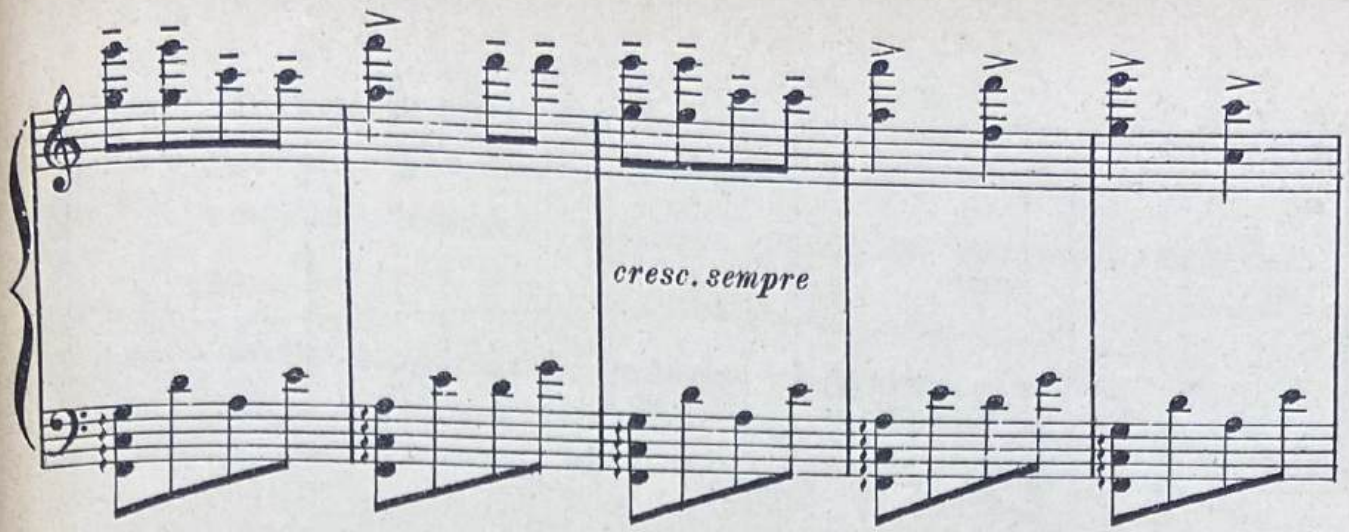


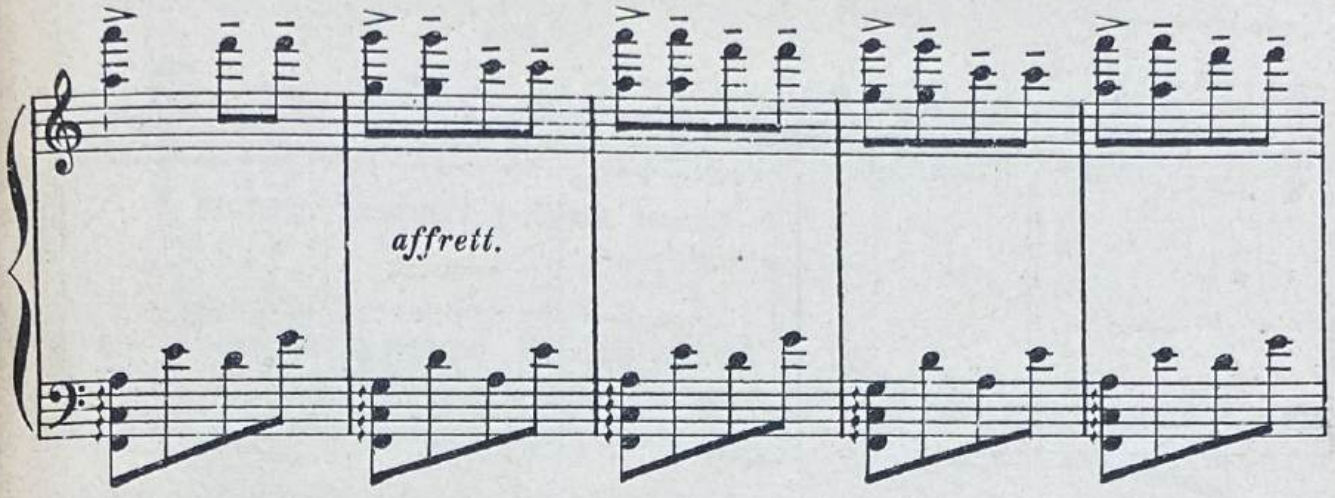

Giro, giro tondo
mf
in 2 quasi in 1
mf
mf

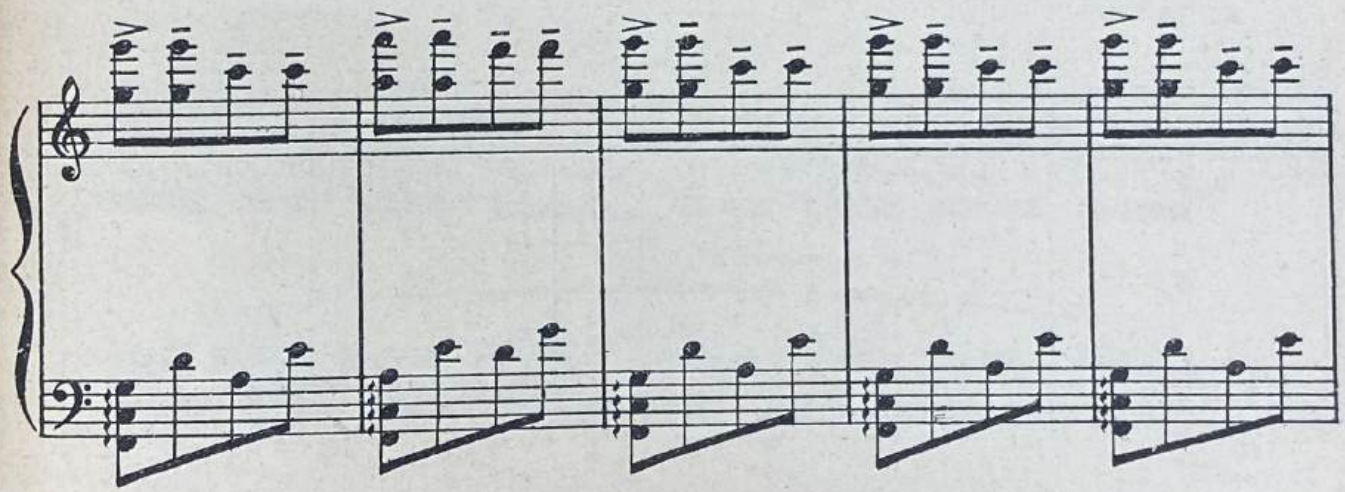

cresc.

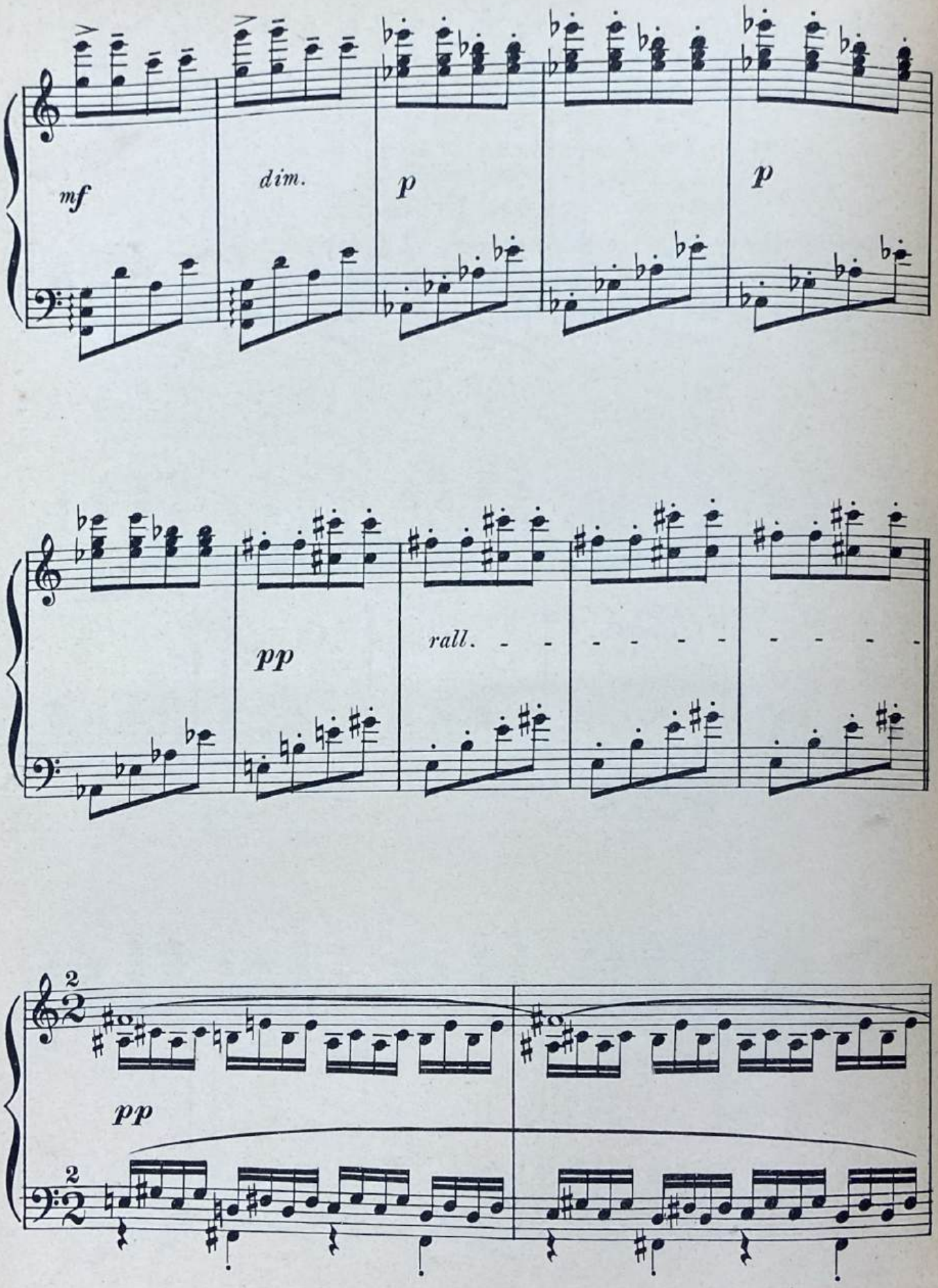

f
cresc.

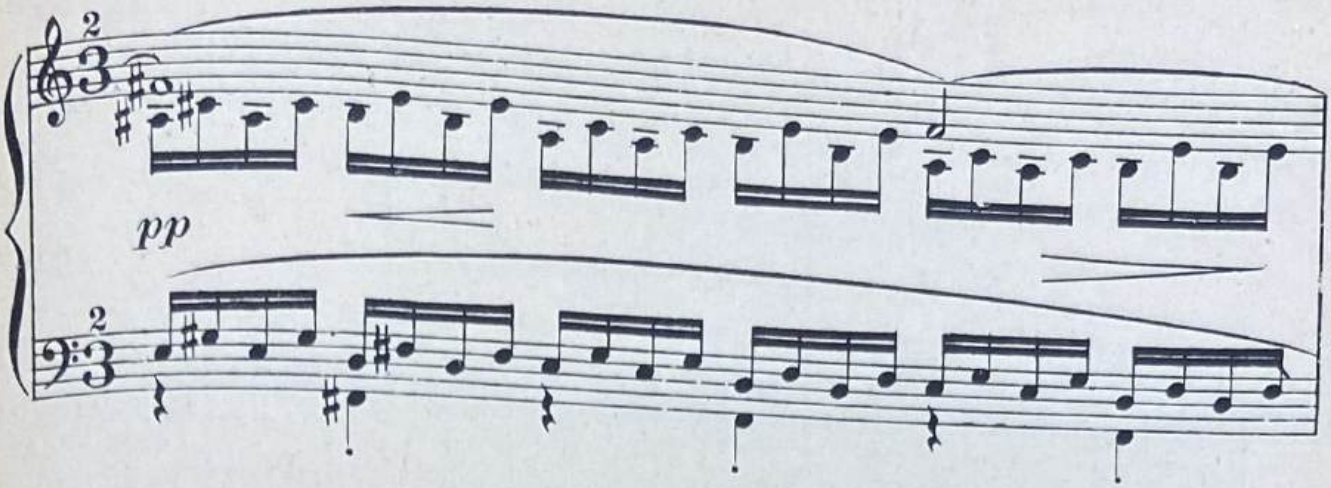

ff
ff

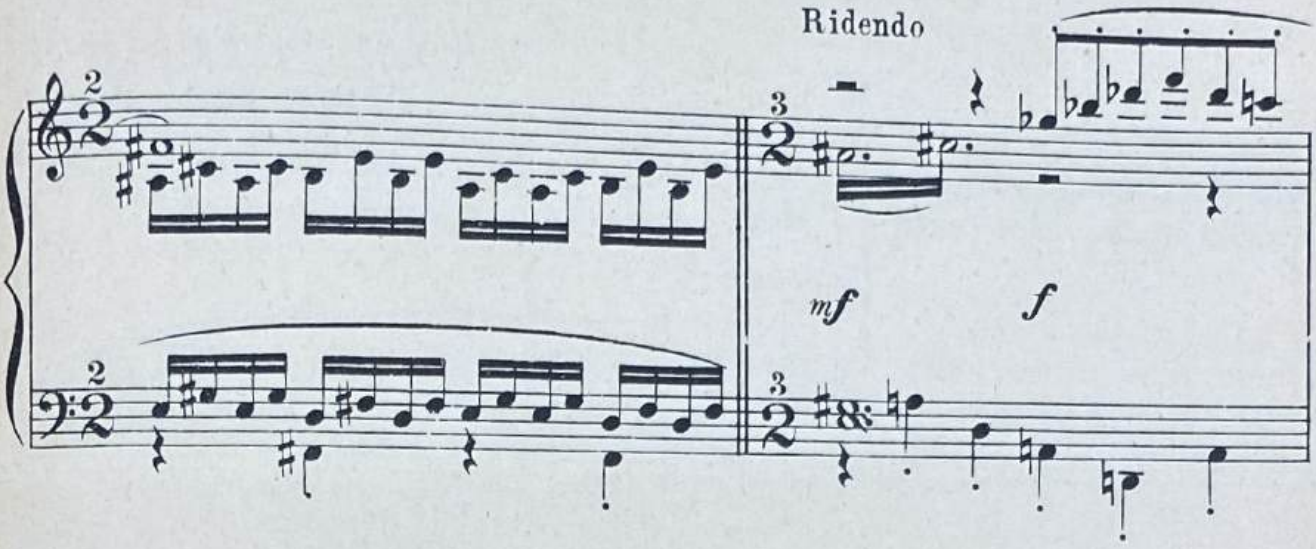

cresc. sempre

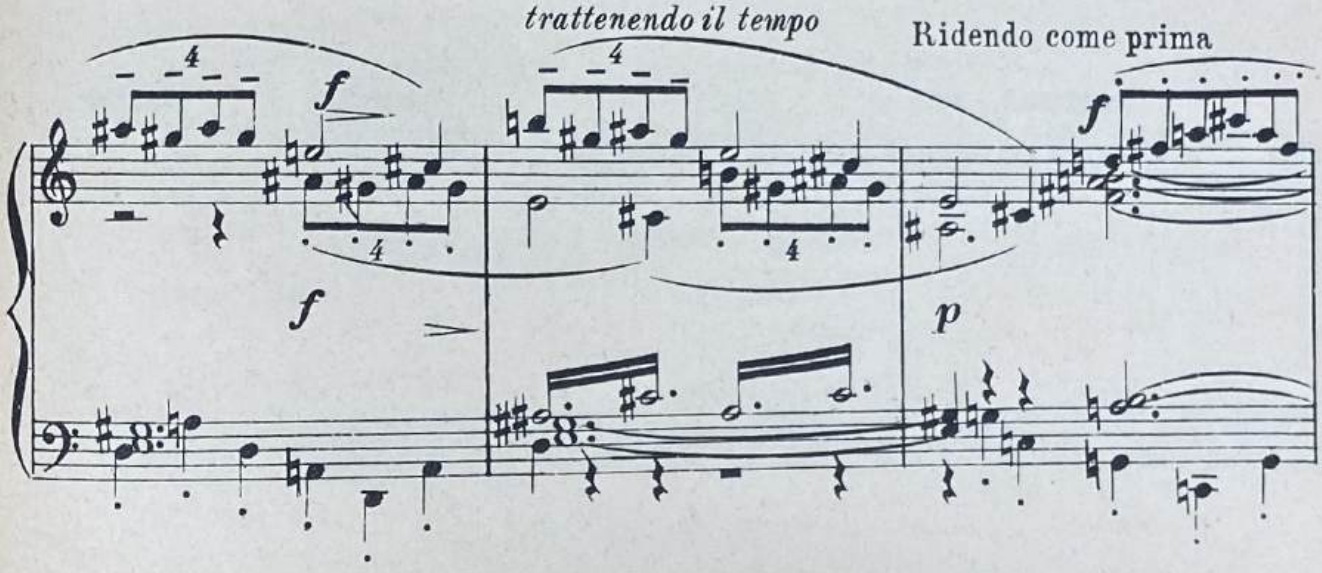

affrett.

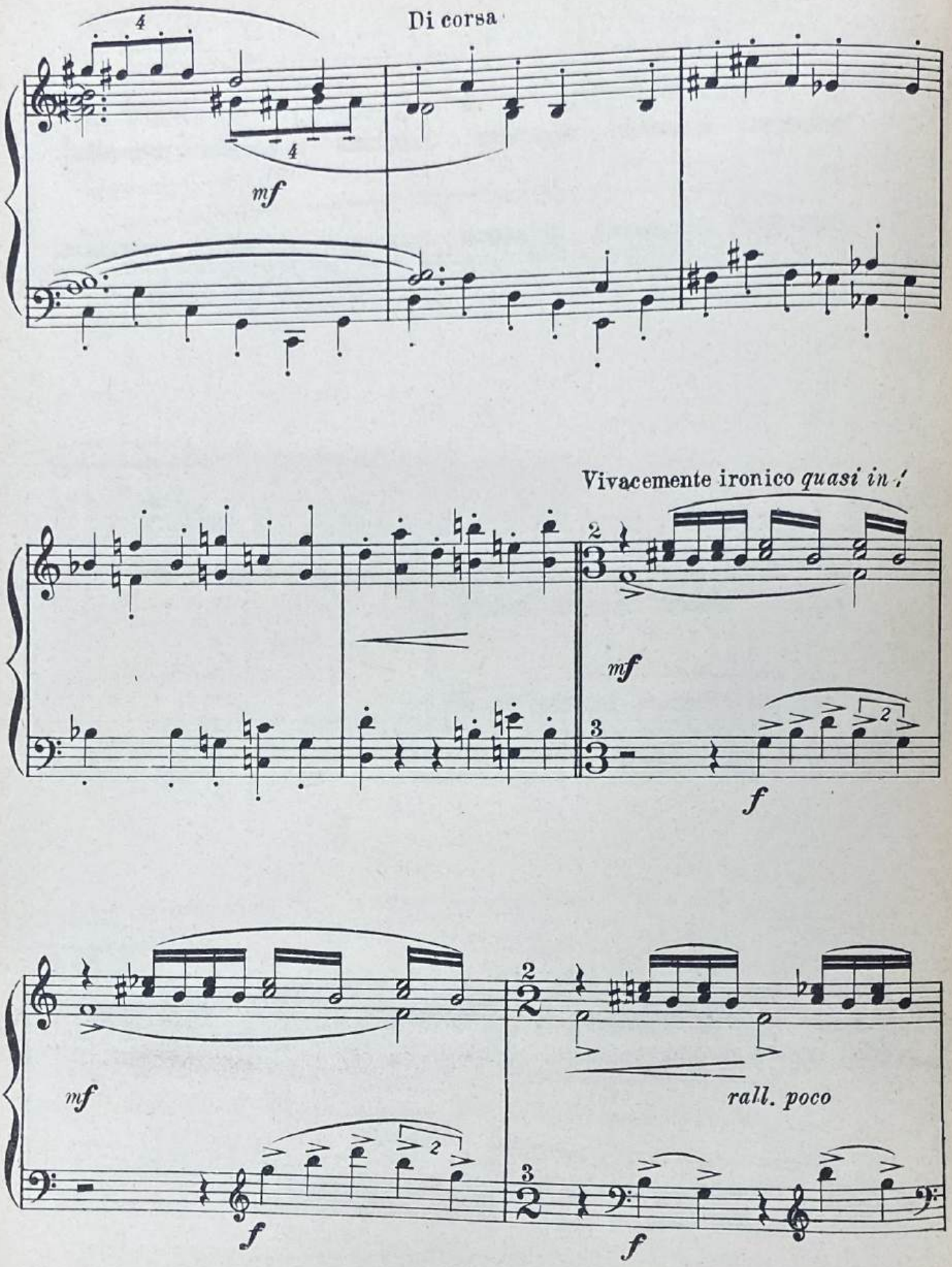



mf
dim.
p
p
pp
rall.
pp

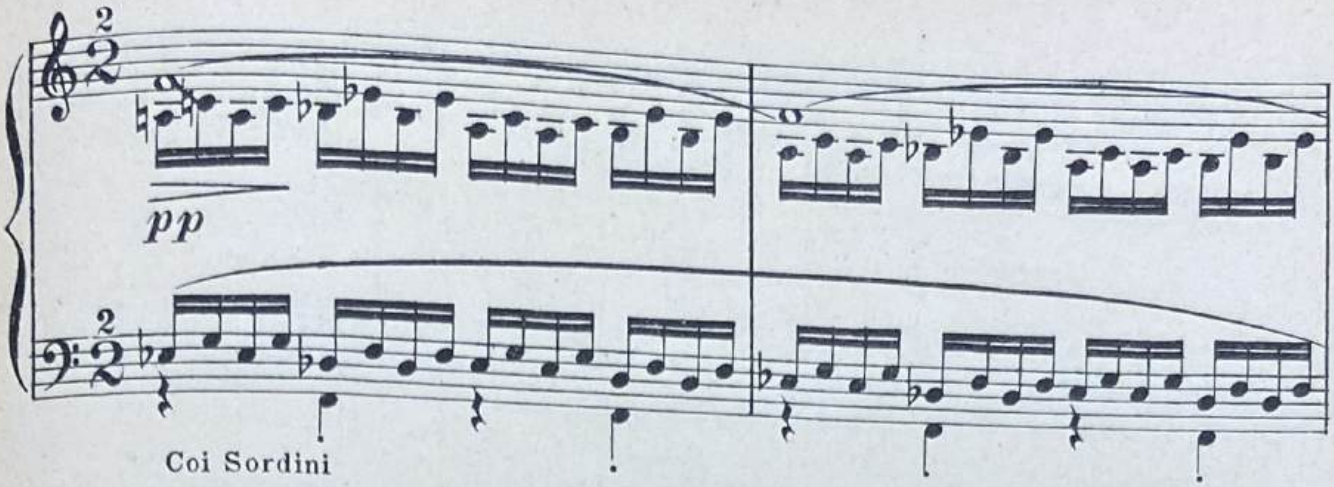

pp

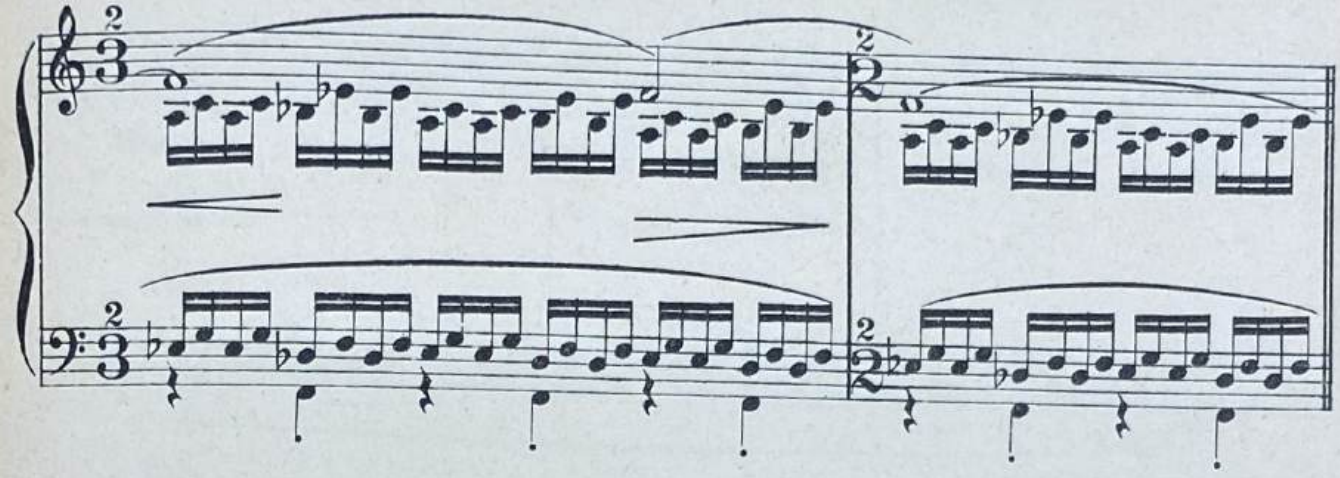

Ridendo
mf
f


trattenendo il tempo
Ridendo come prima
f
f
f
p

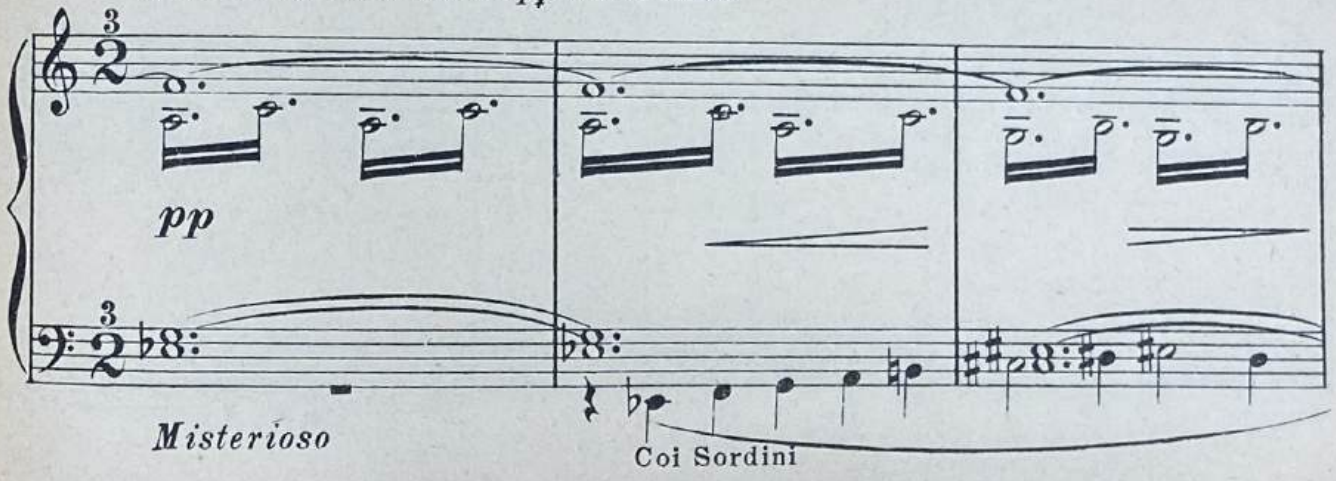

Di corsa
mf
Vivacemente ironico *quasi in 1*
mf
f
mf
rall. poco
f
f

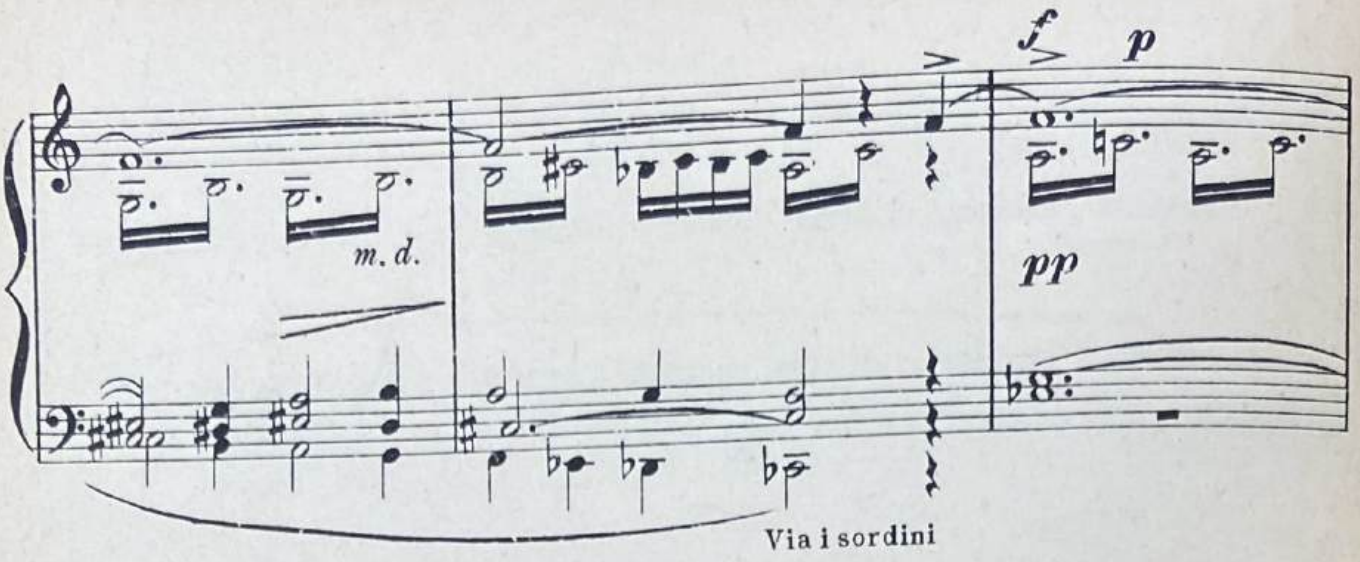
Sognante

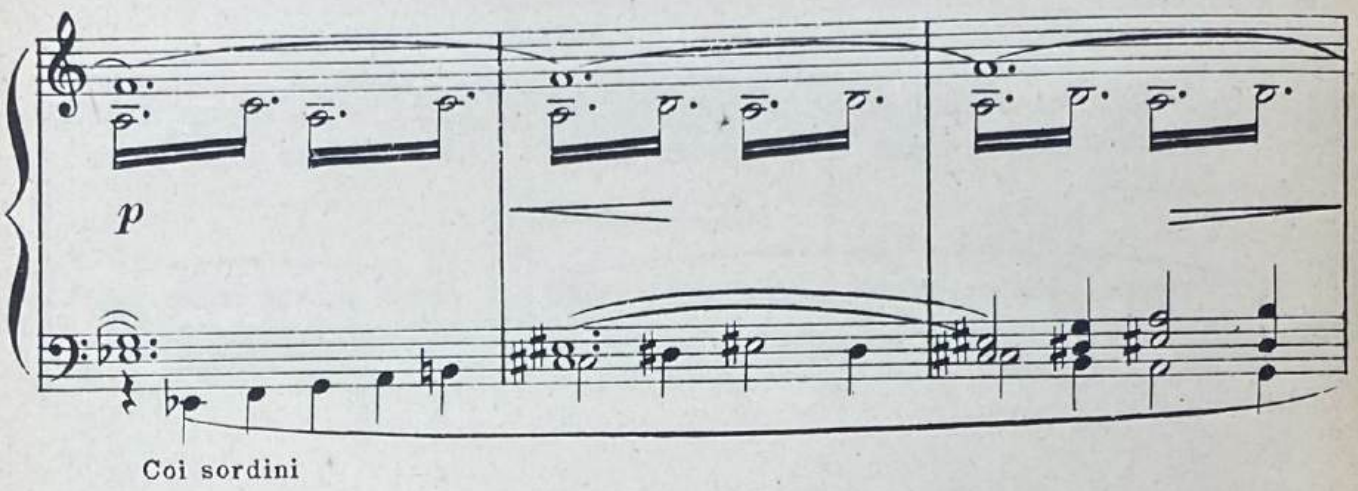


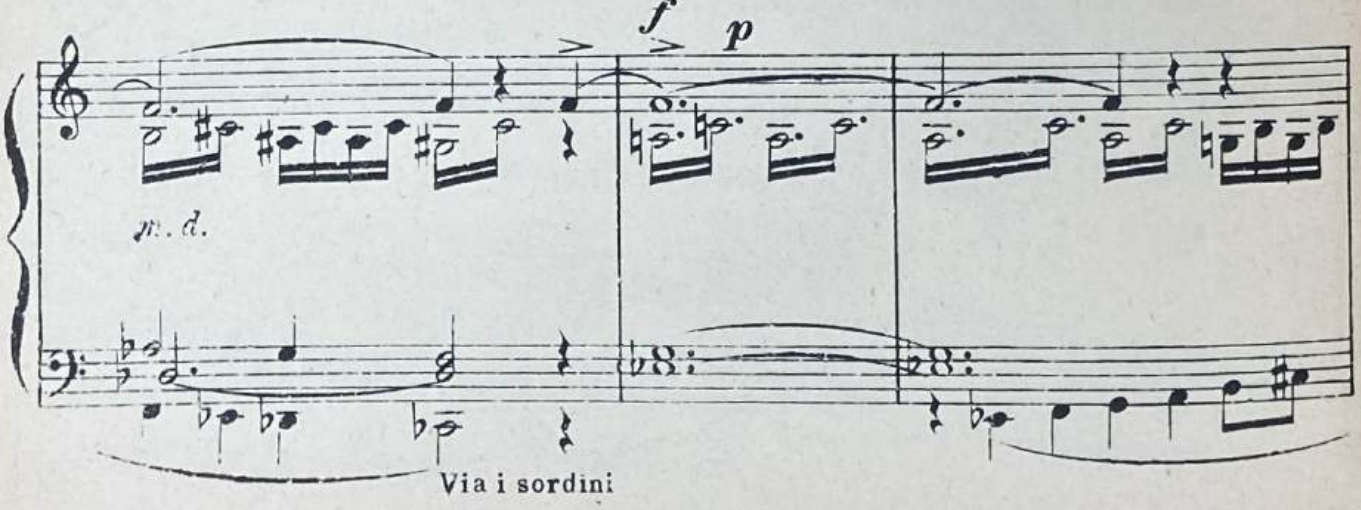


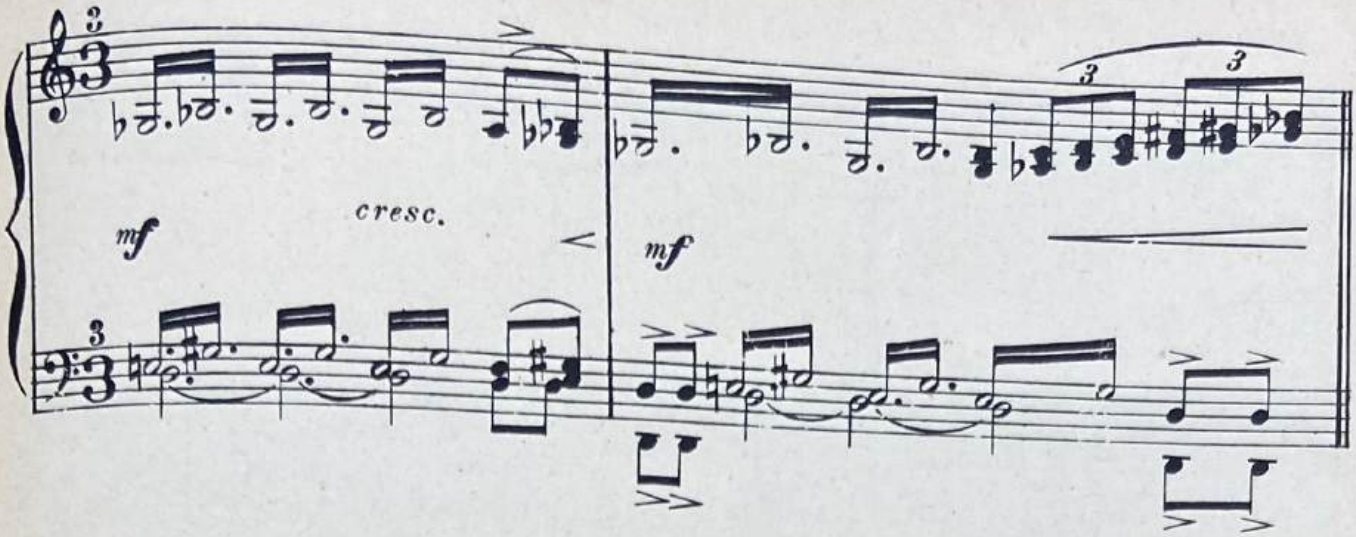
Quasi in 6, ma senza troppo rallentare



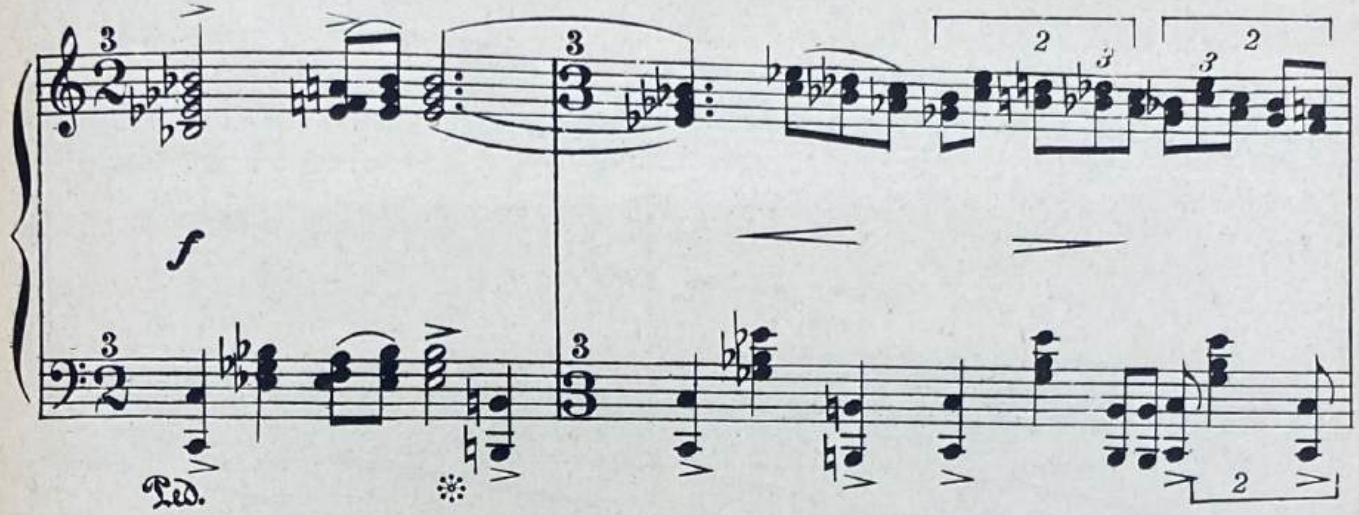

f
p
m. d.
pp
Via i sordini

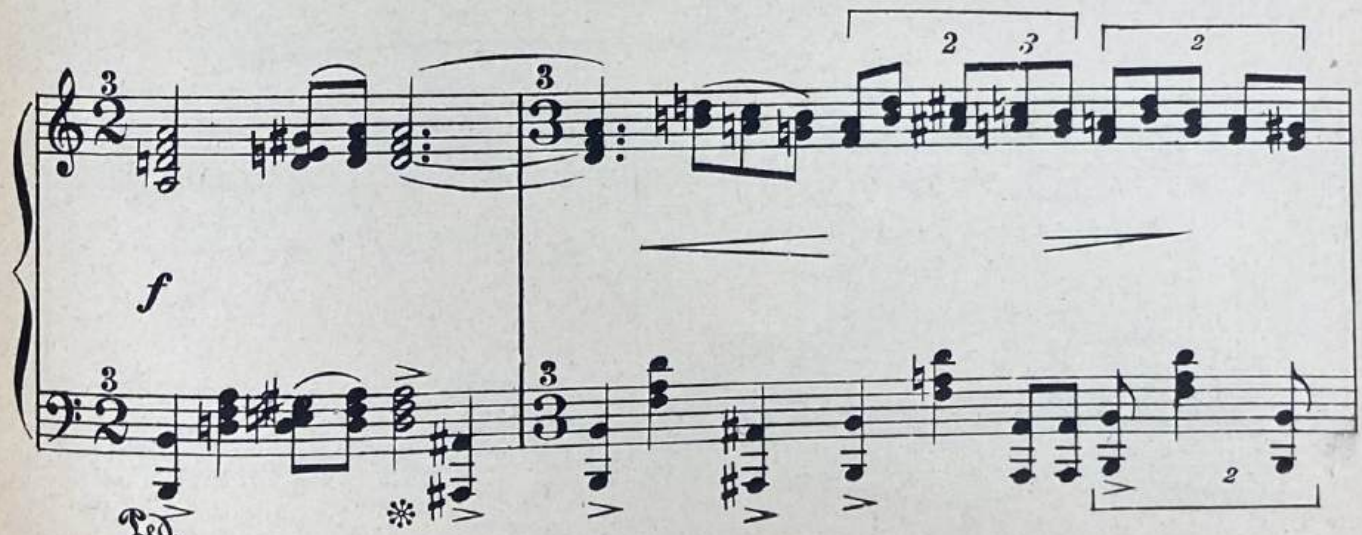

p
Coi sordini

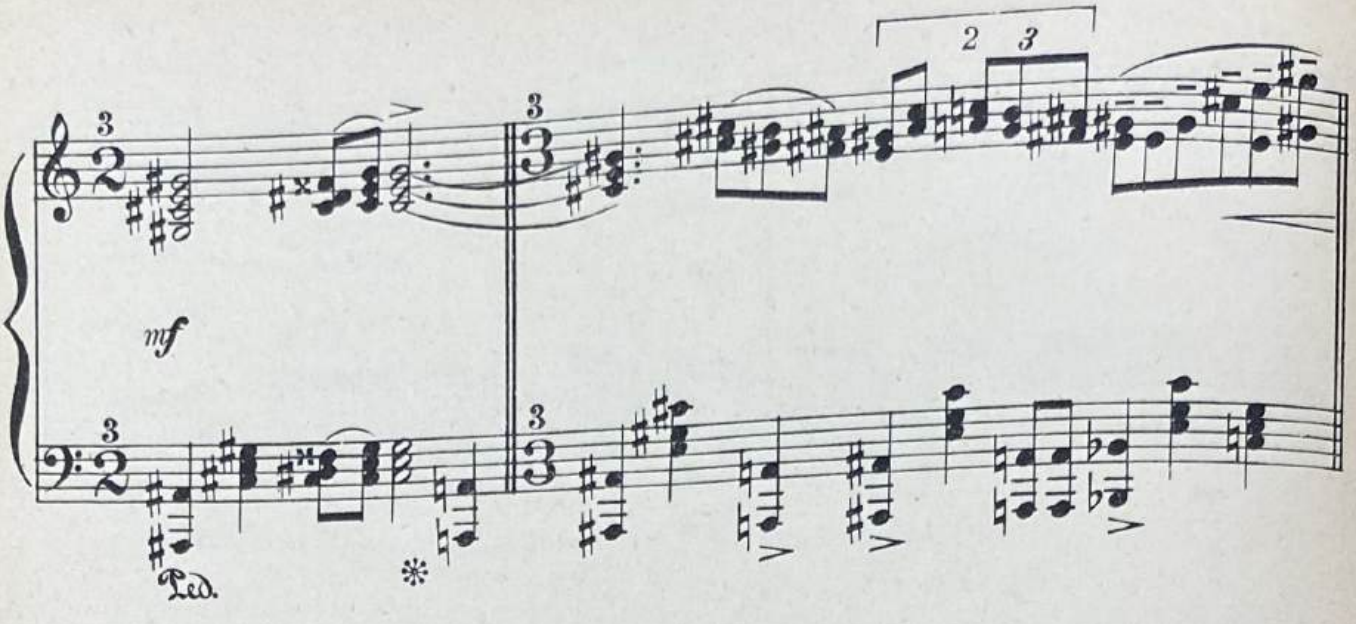

f
p
m. d.
Via i sordini



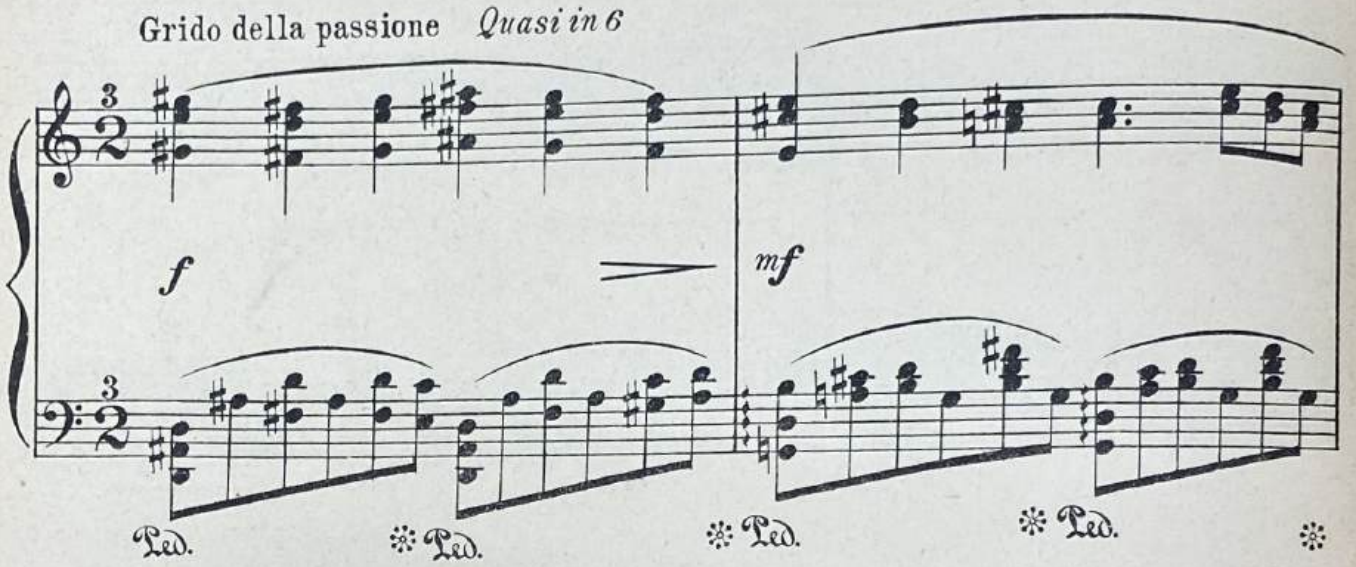
Agitato angosciosamente

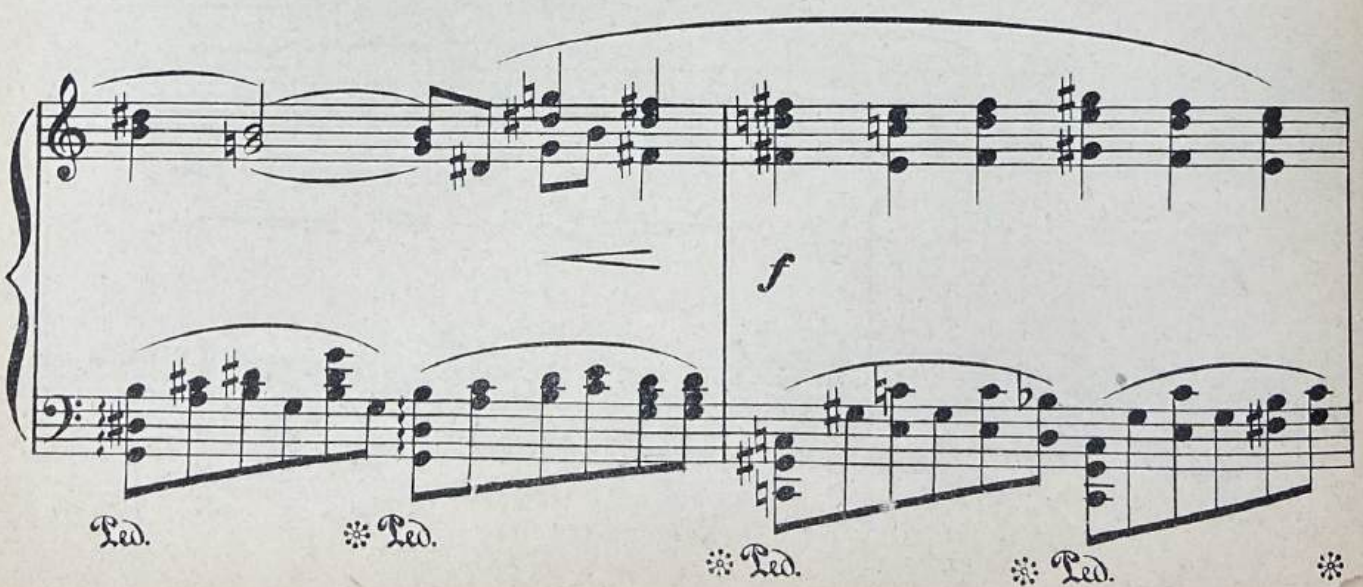


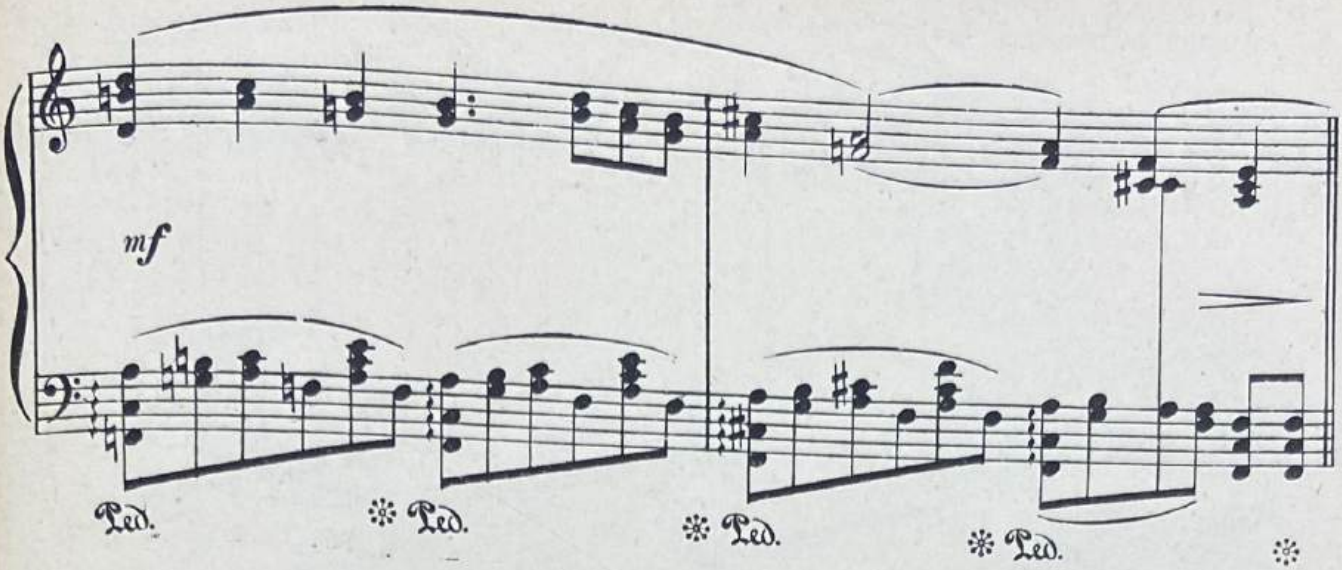


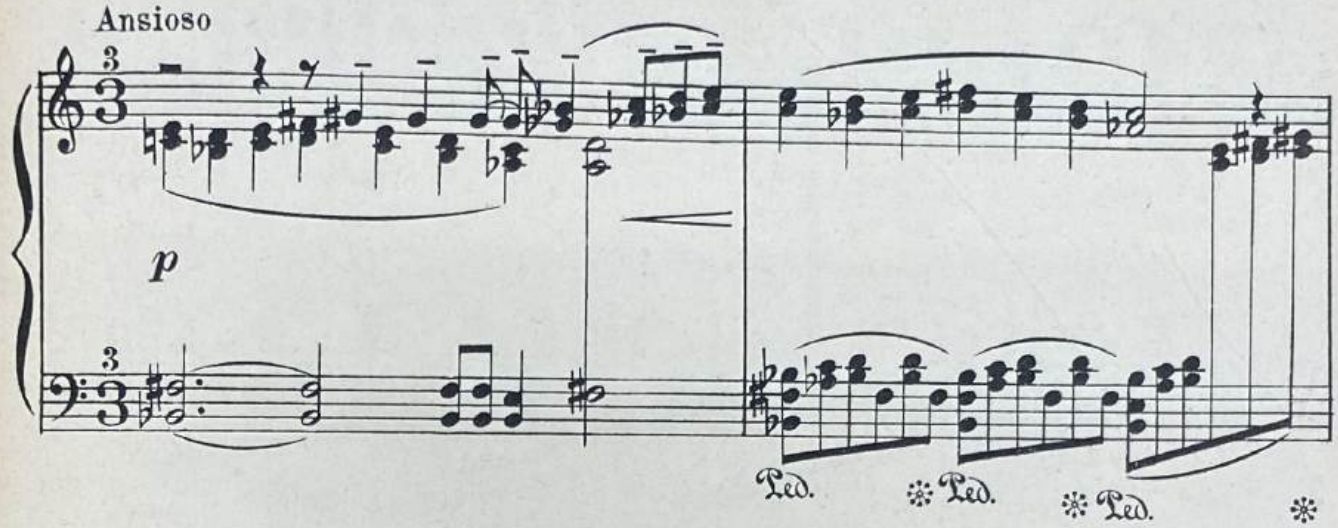


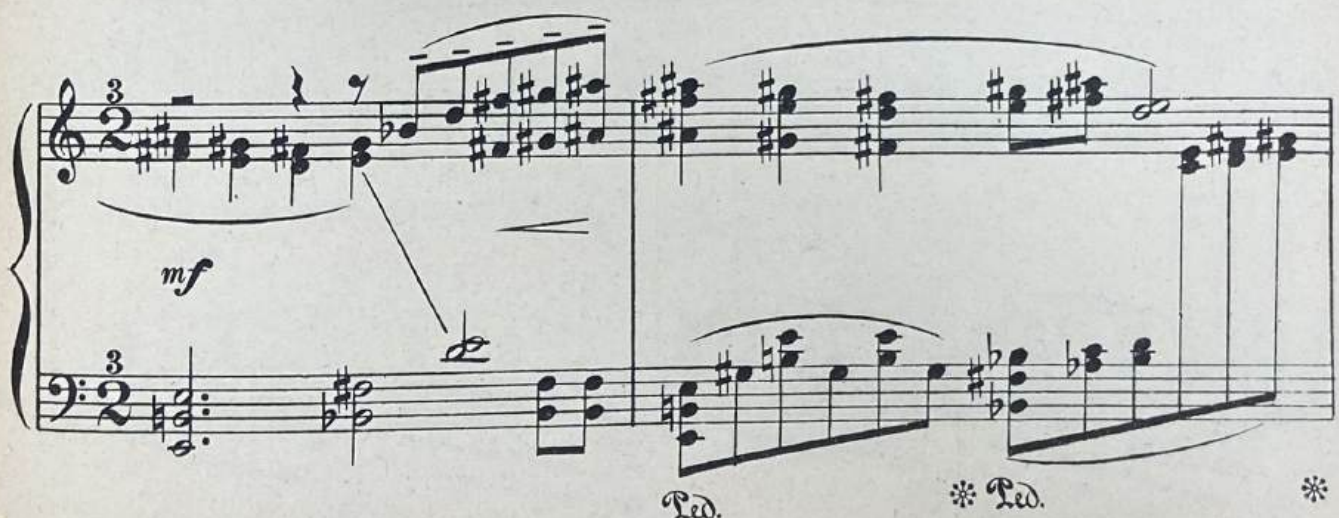
Grido della passione *Quasi in 6*

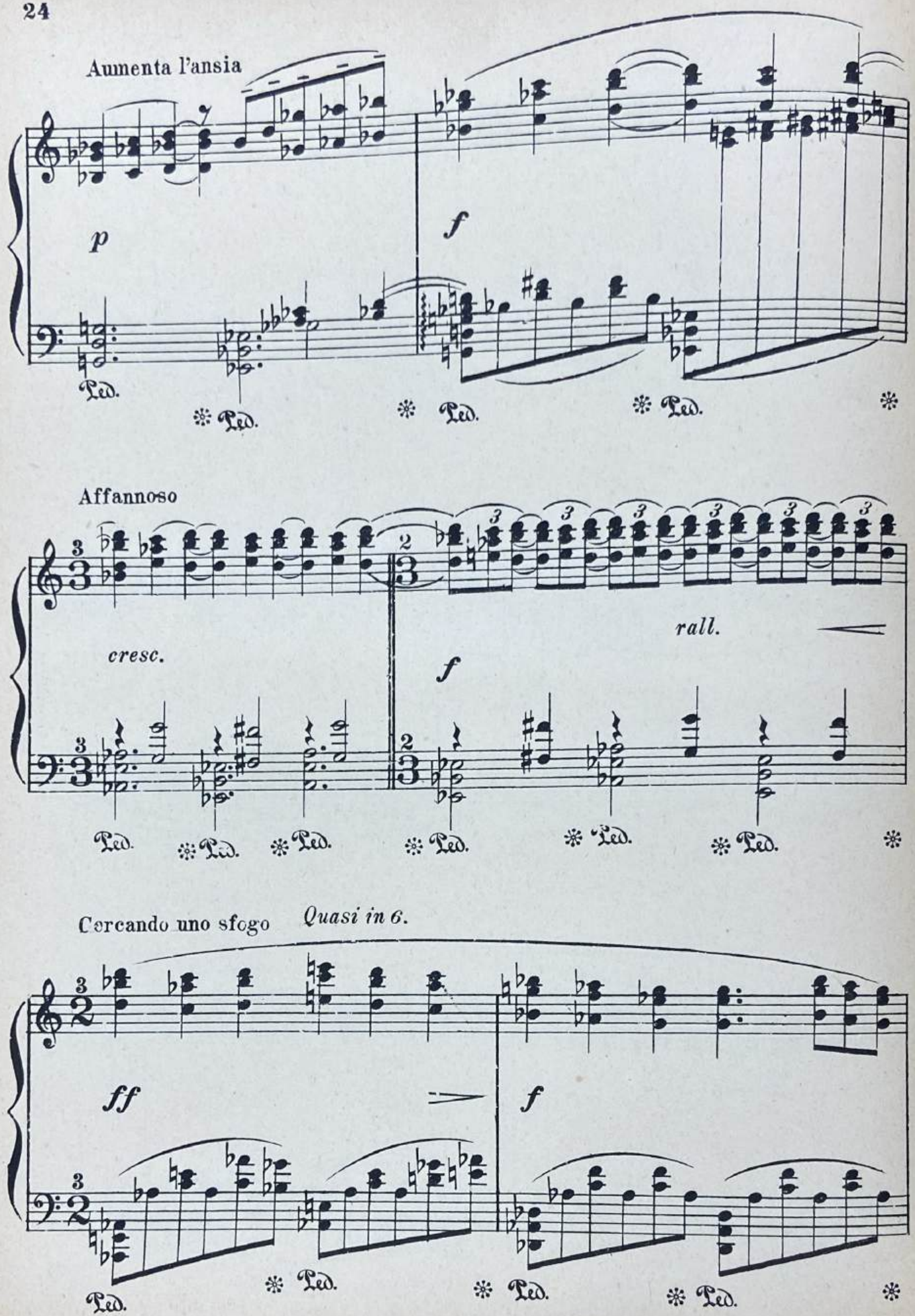


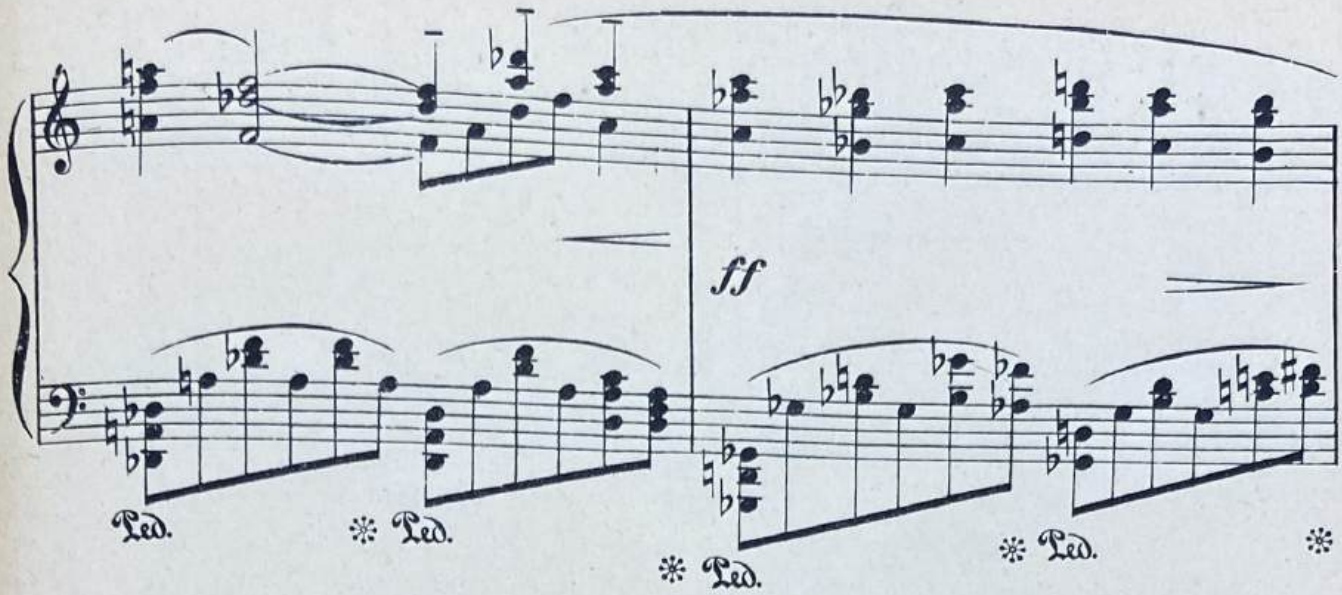


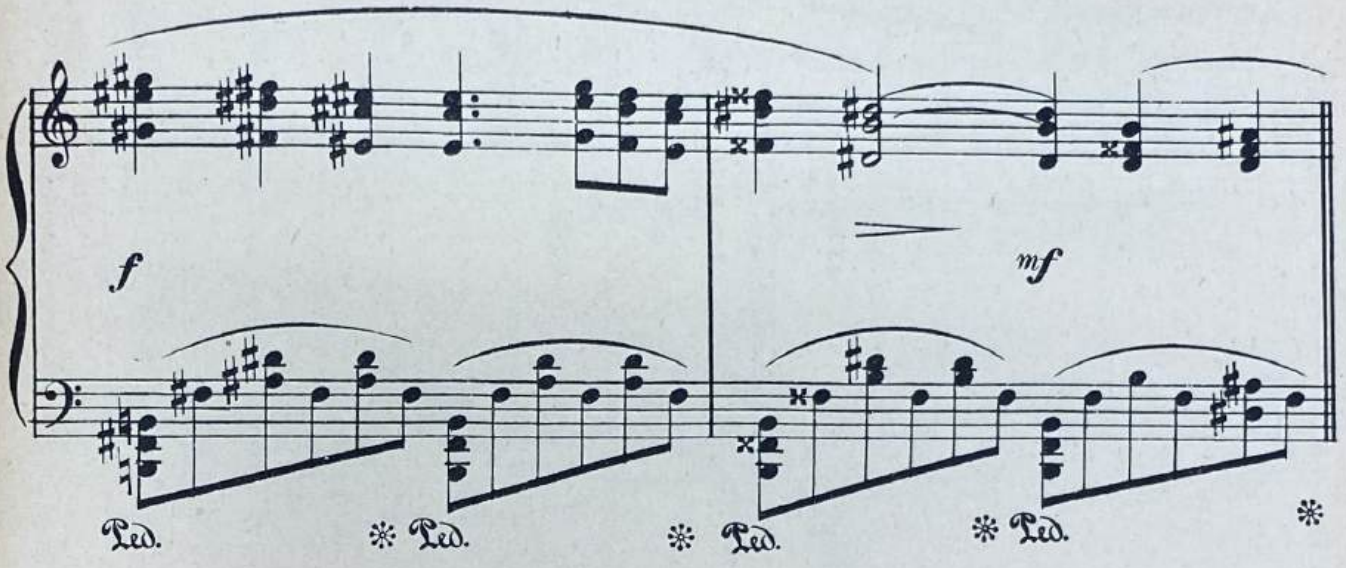

mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Ansioso
p
Ped.
Ped.
Ped.

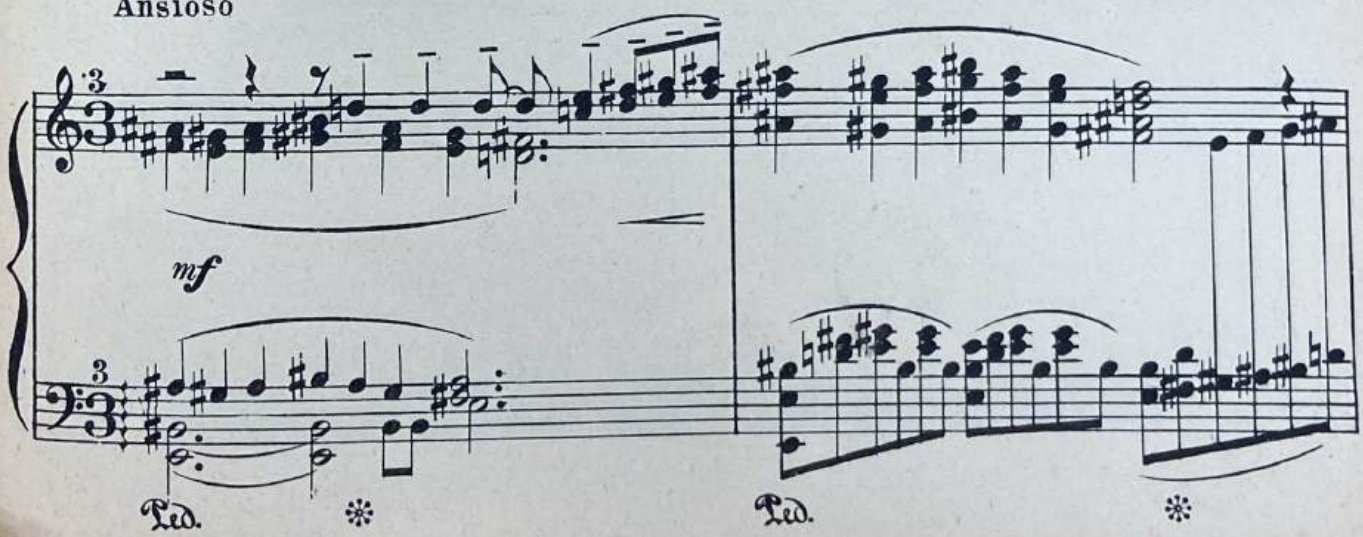

mf
Ped.
Ped.

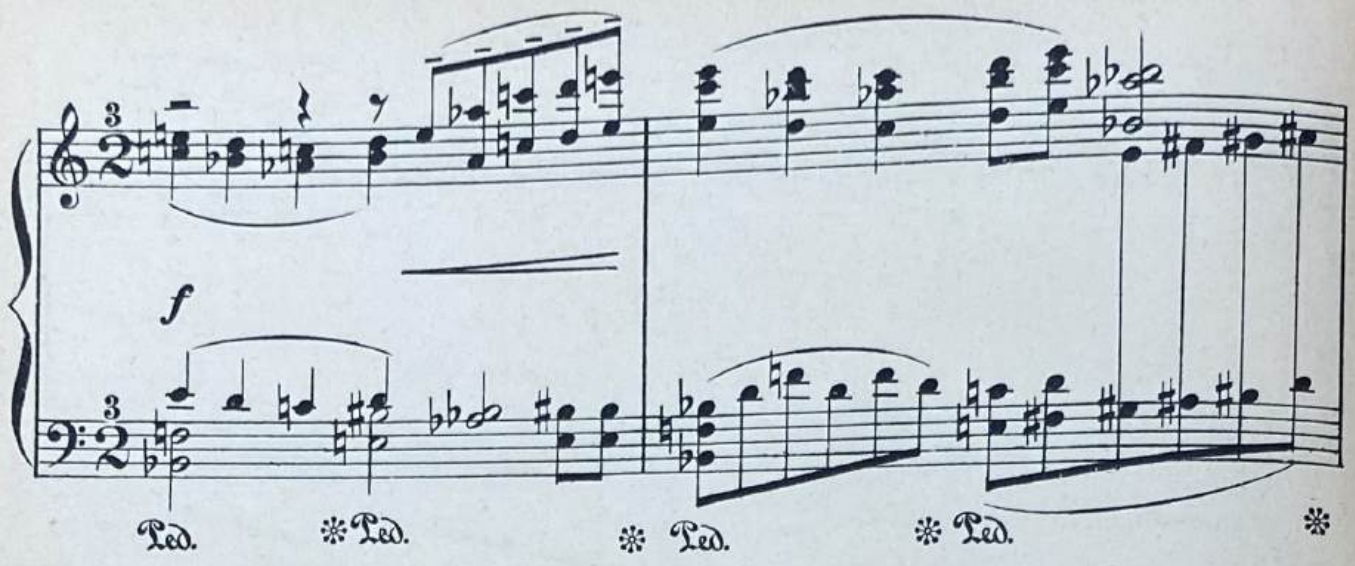

Aumenta l'ansia
p
f
Affannoso
cresc.
rall.
f
Cercando uno sfogo
Quasi in 6.
ff
f
Ped.

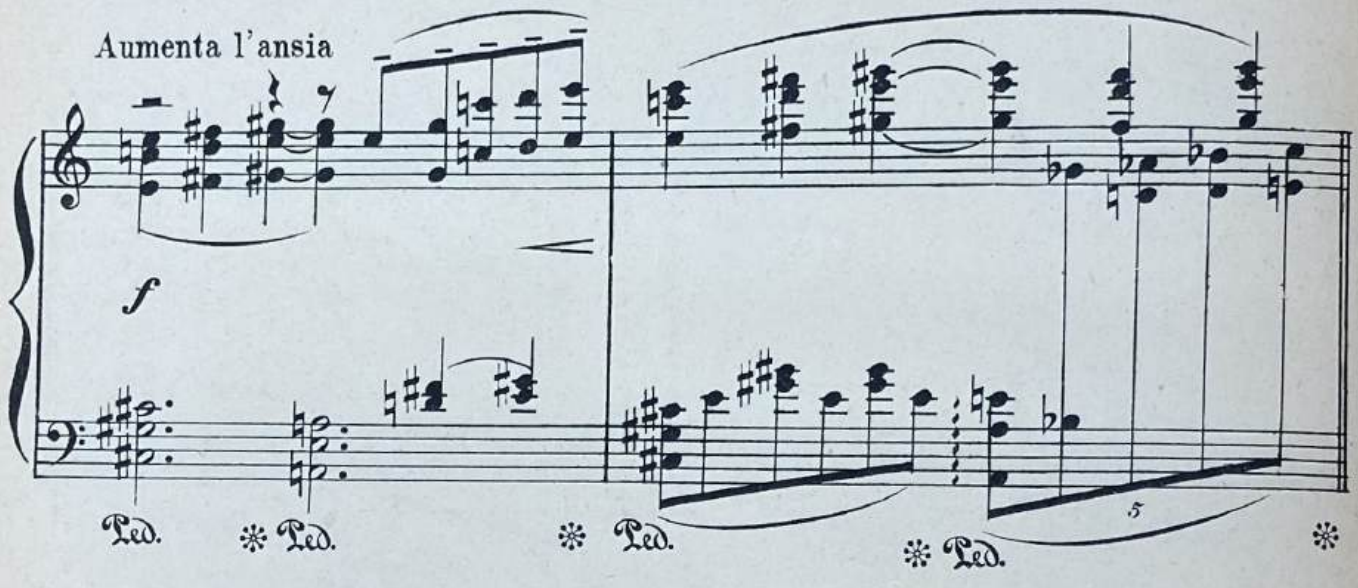


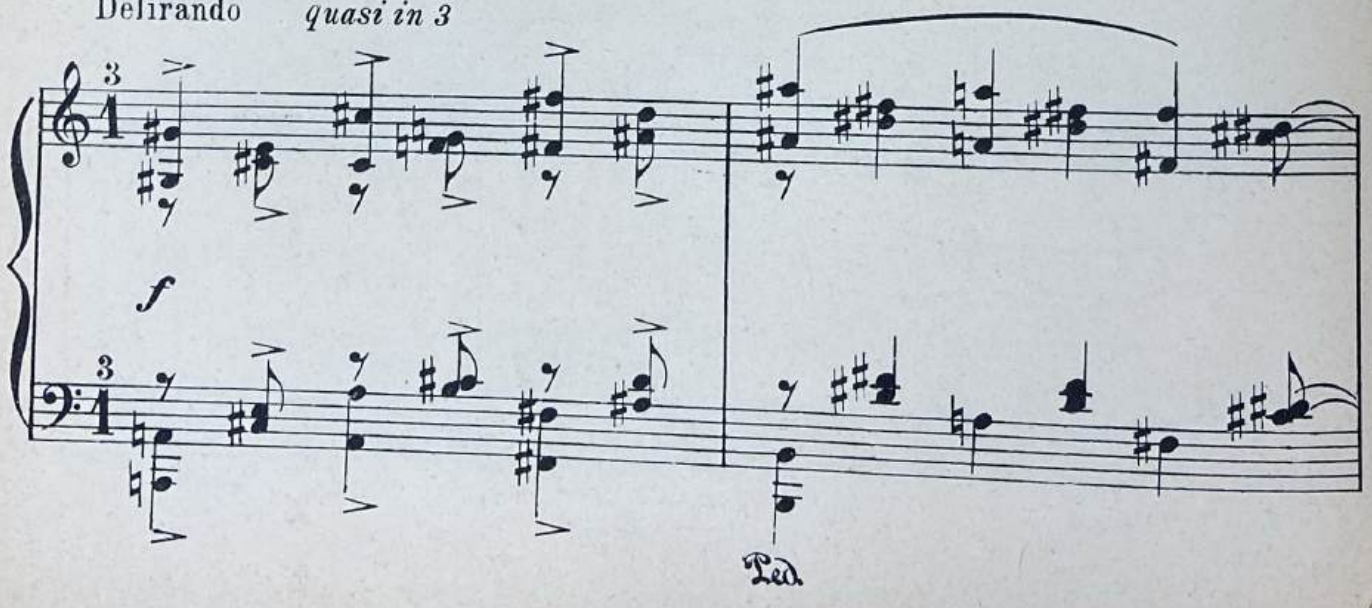


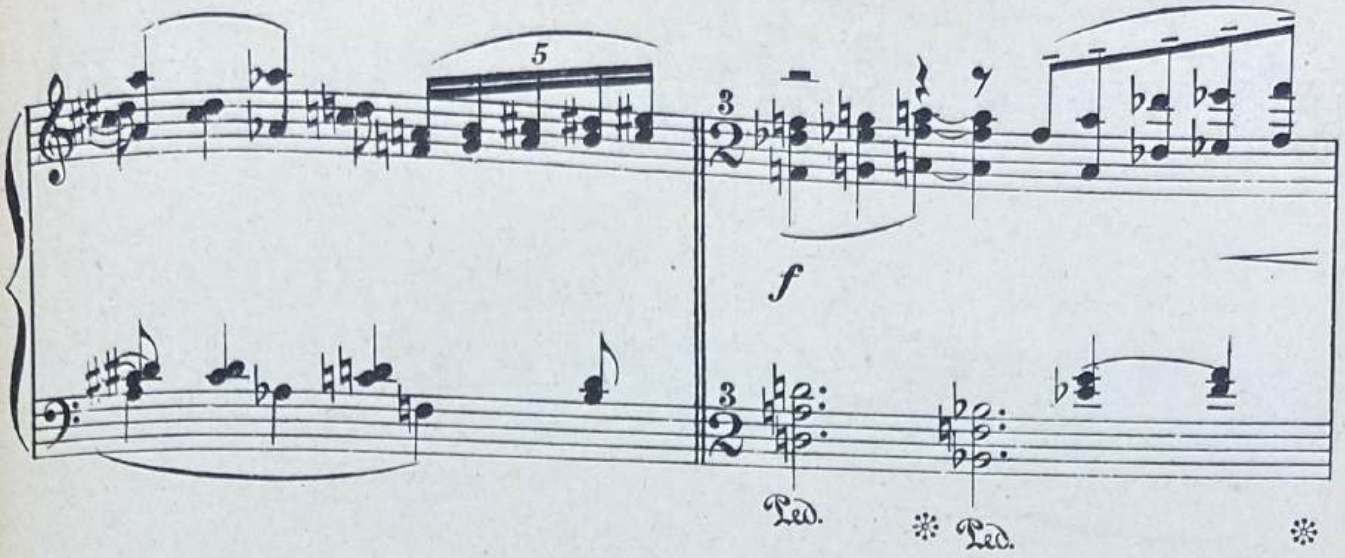
Ansioso

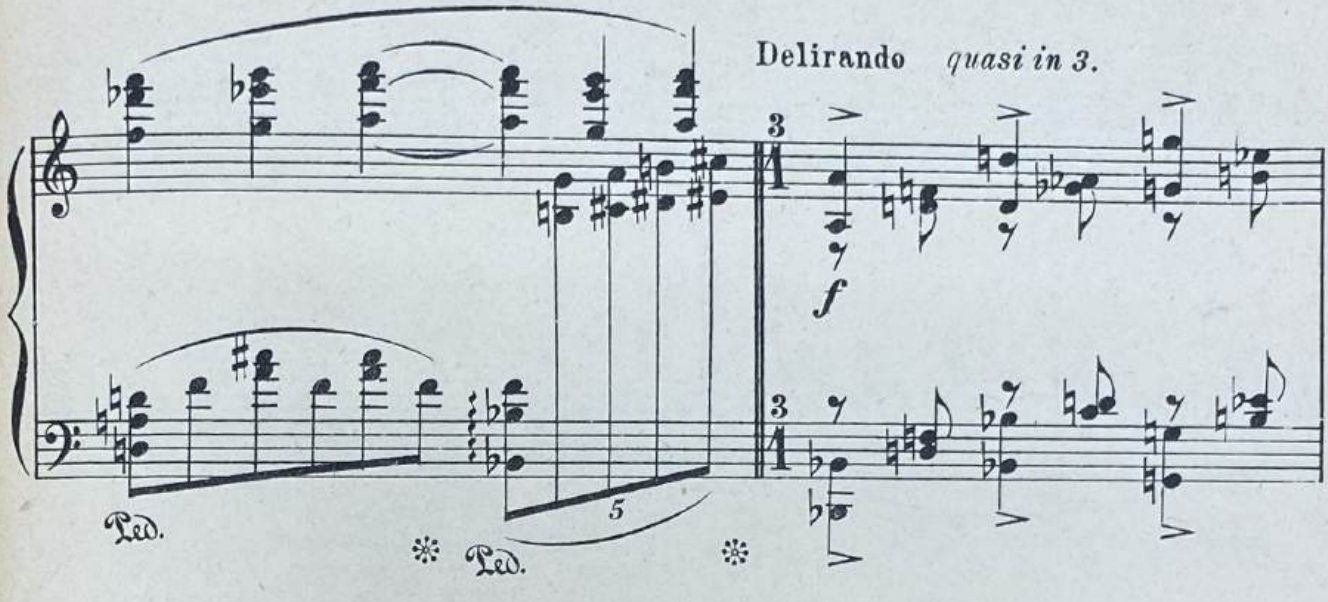


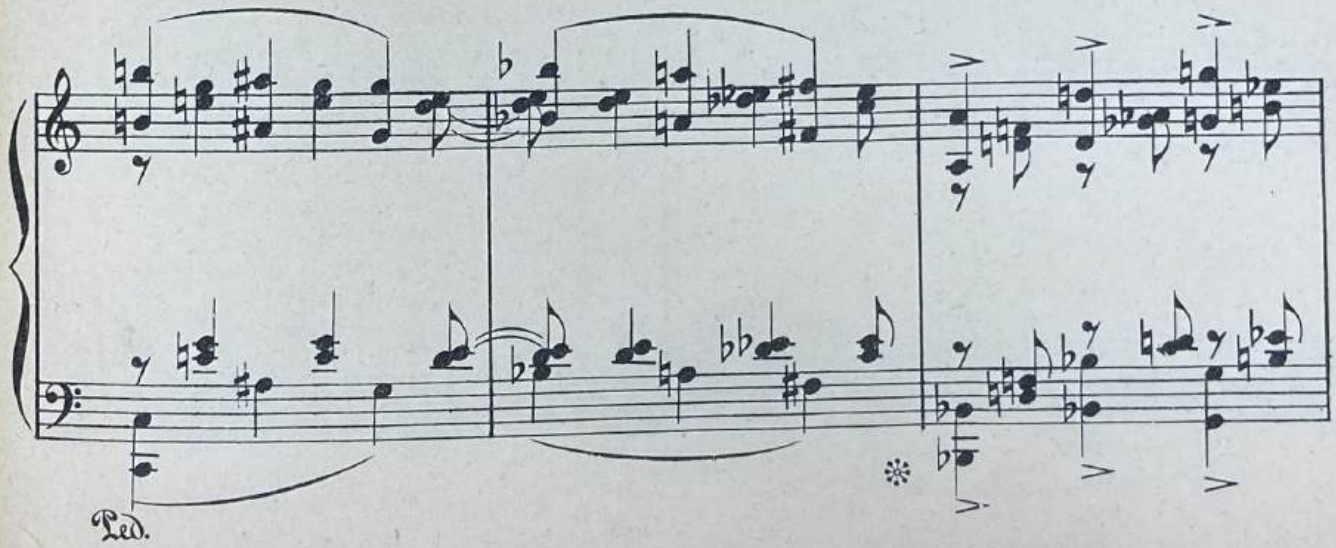

f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

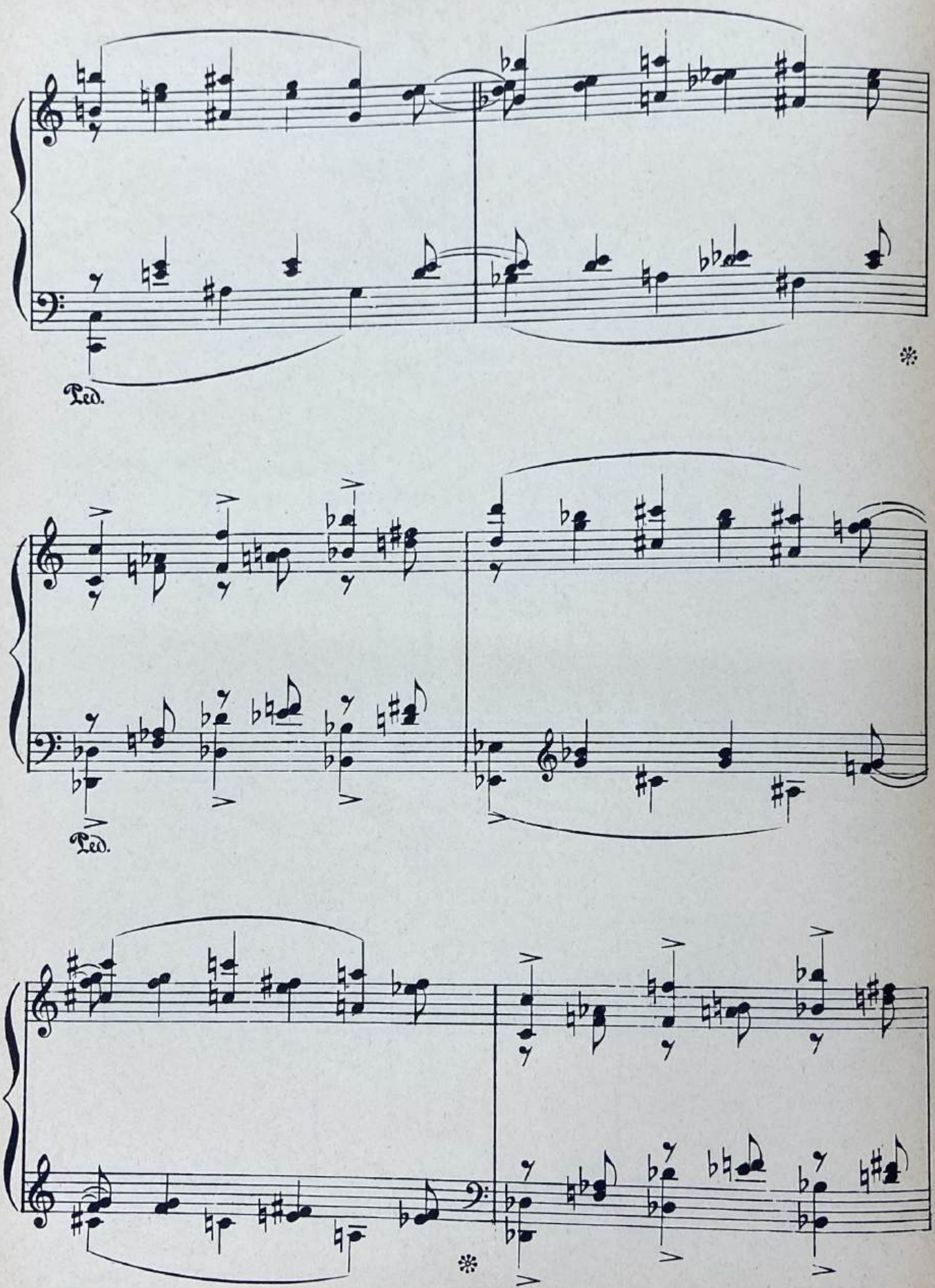

Aumenta l'ansia
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
5

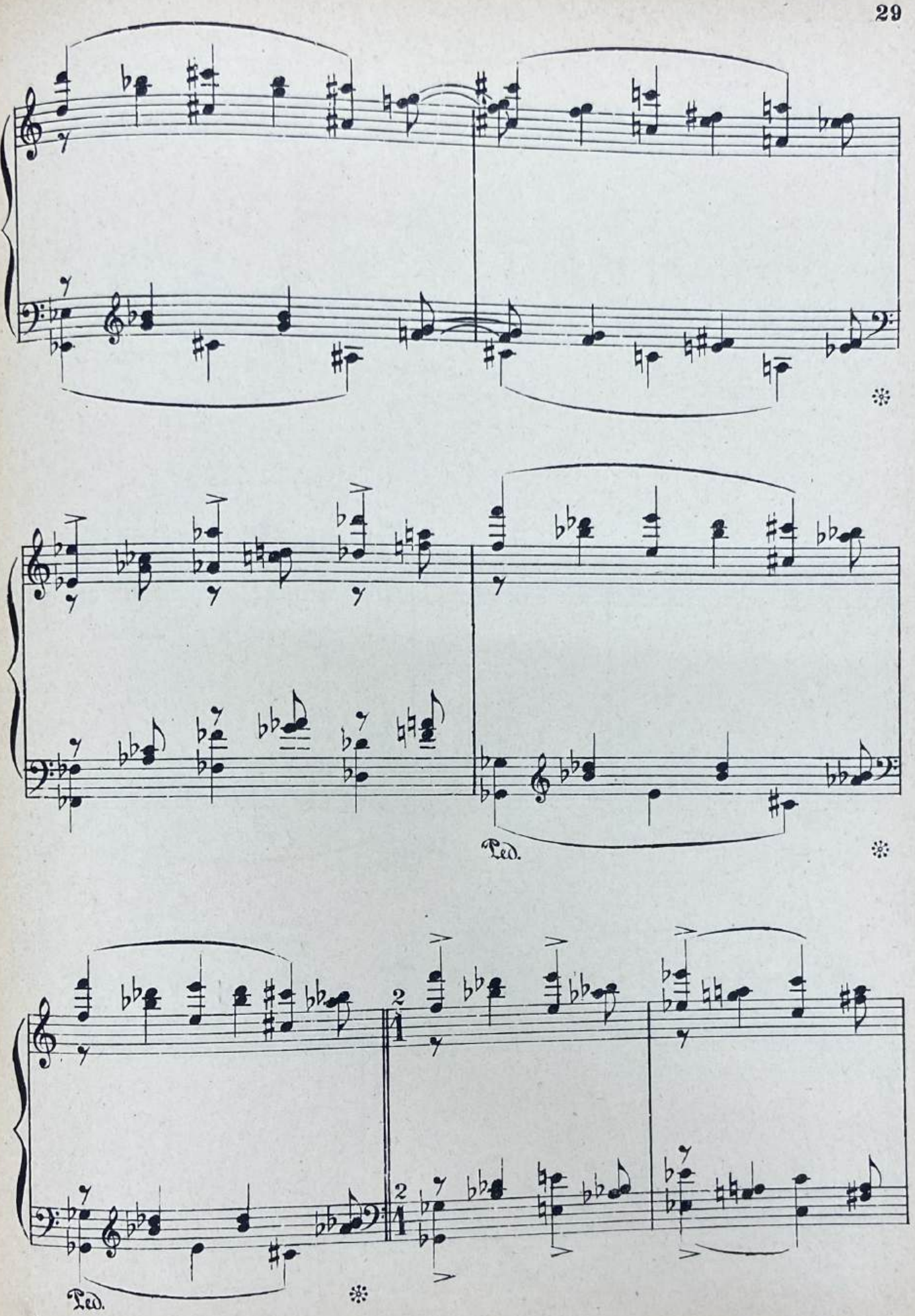

Delirando
quasi in 3
f
Ped.

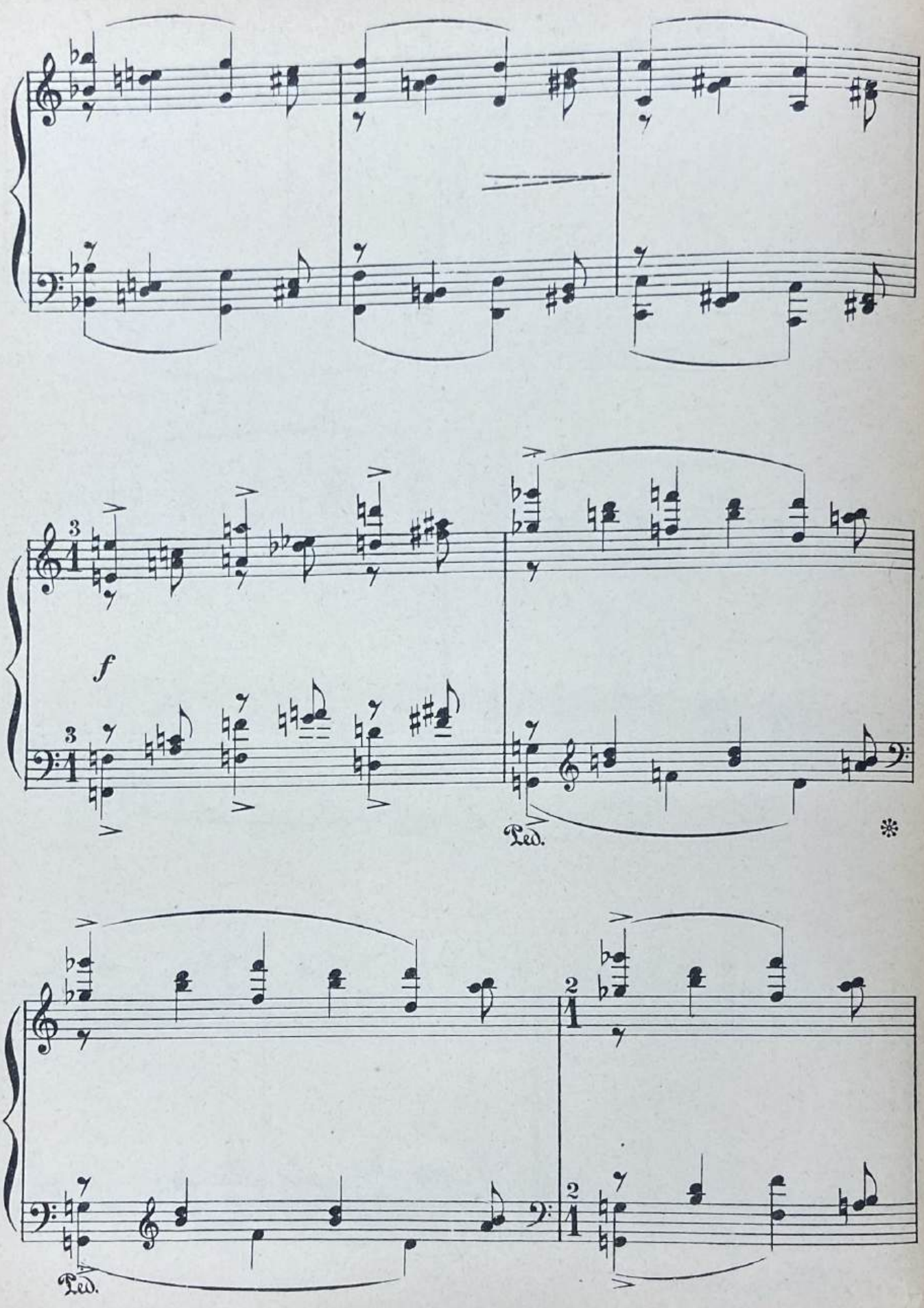

5
3
2
f
Ped.
Ped.

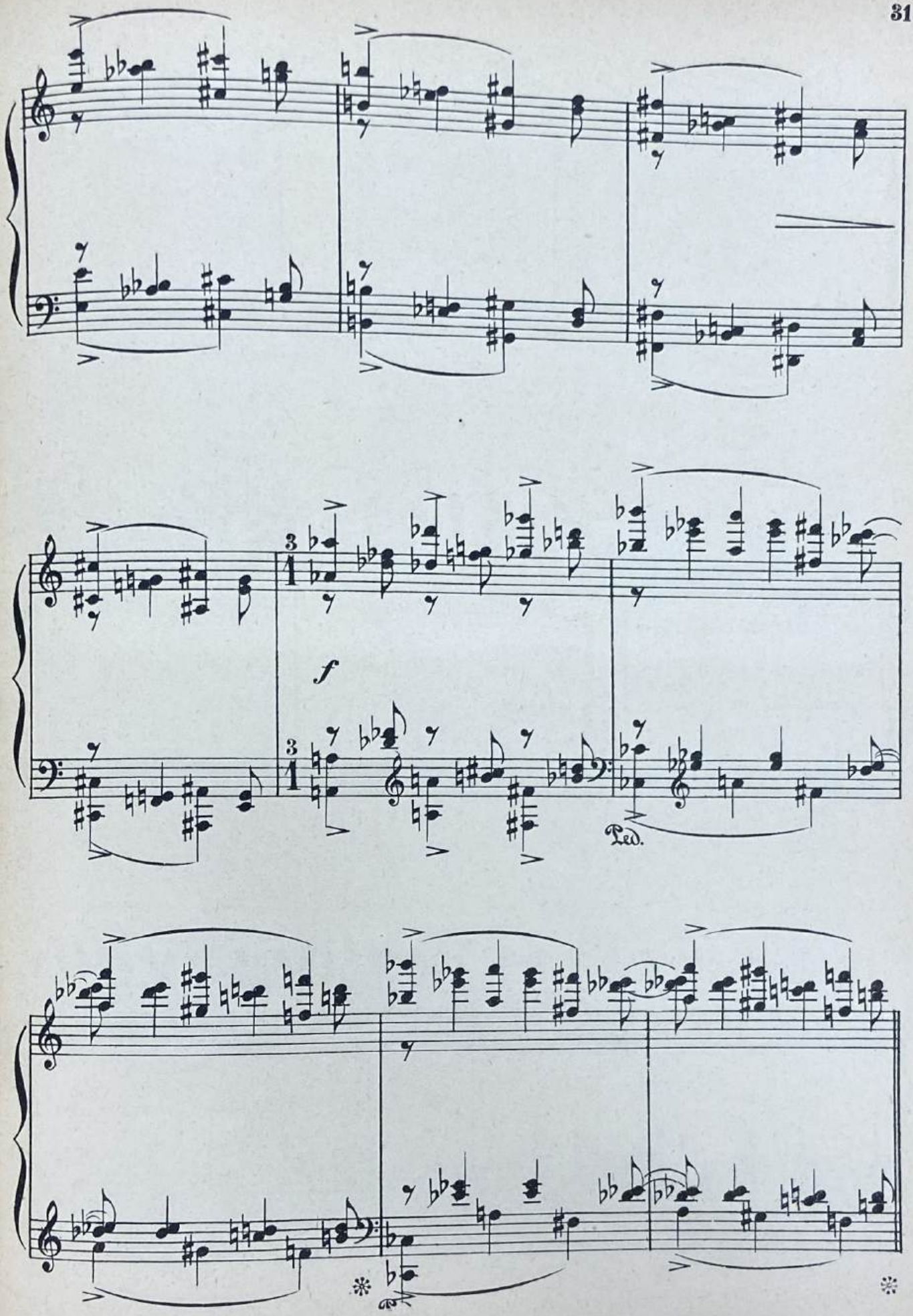

Delirando quasi in 3.
3
1
f
Ped.
5
Ped.

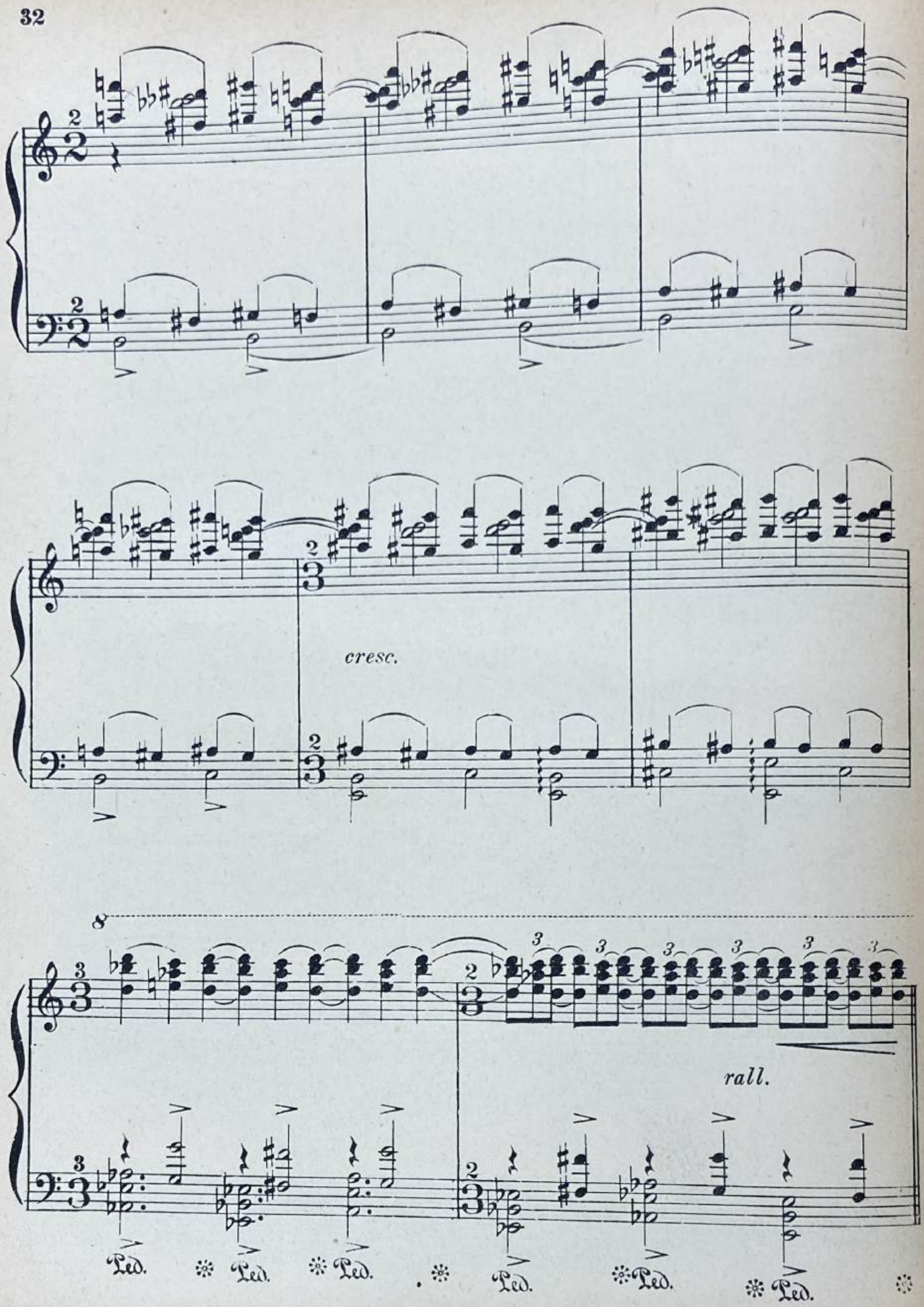

Ped.


Ped.
Ped.

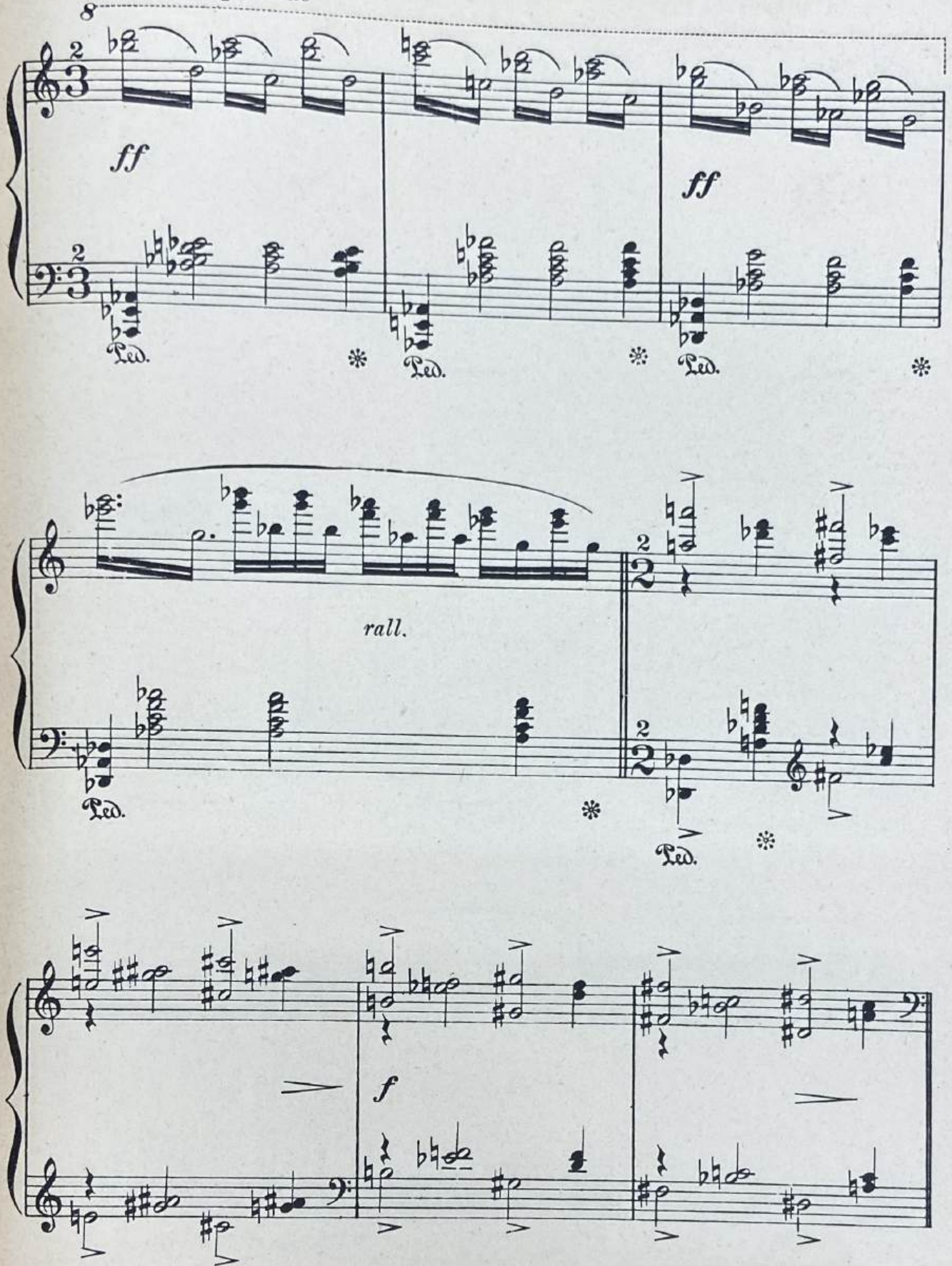

Ped.
Ped.

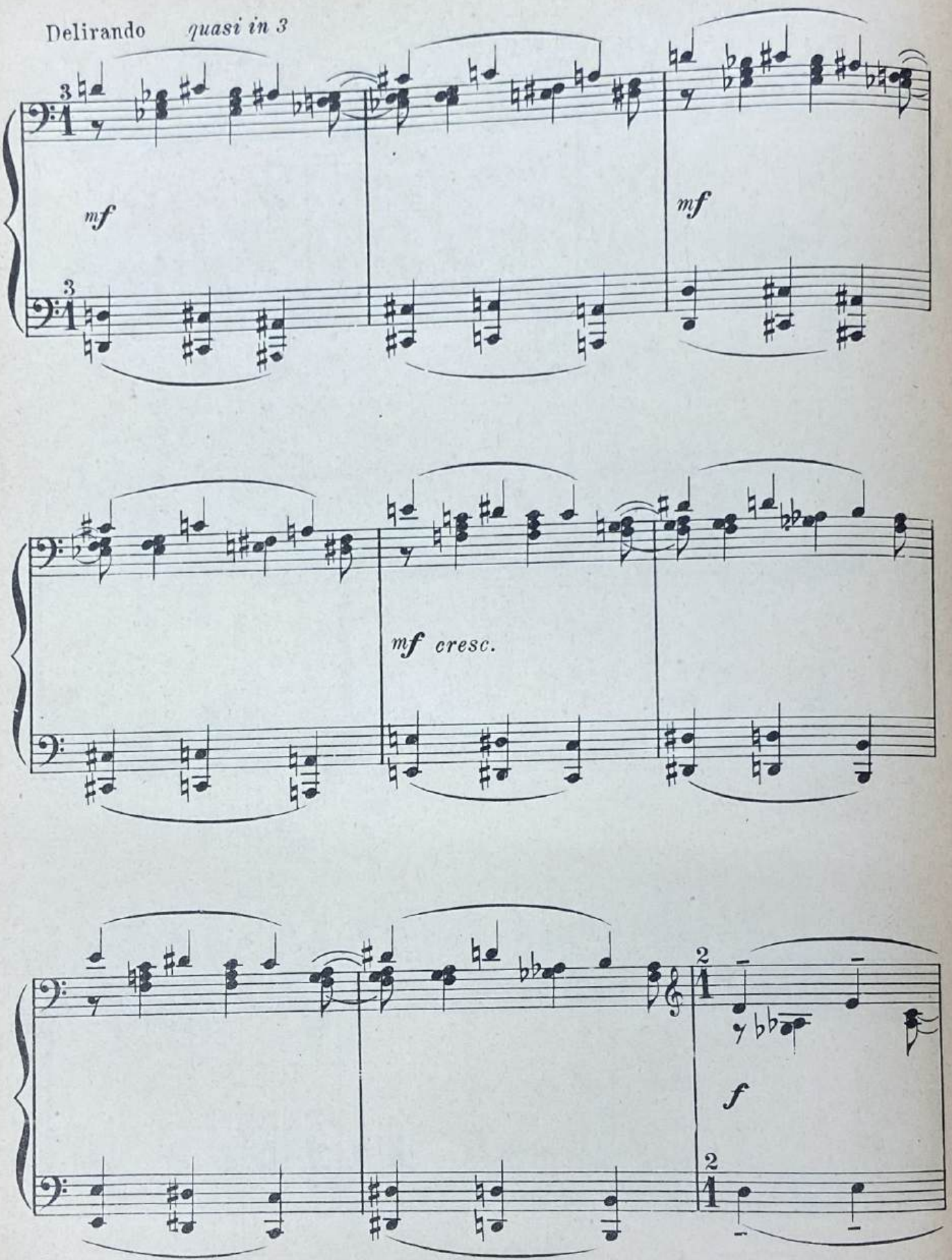

f
Ped.
Ped.

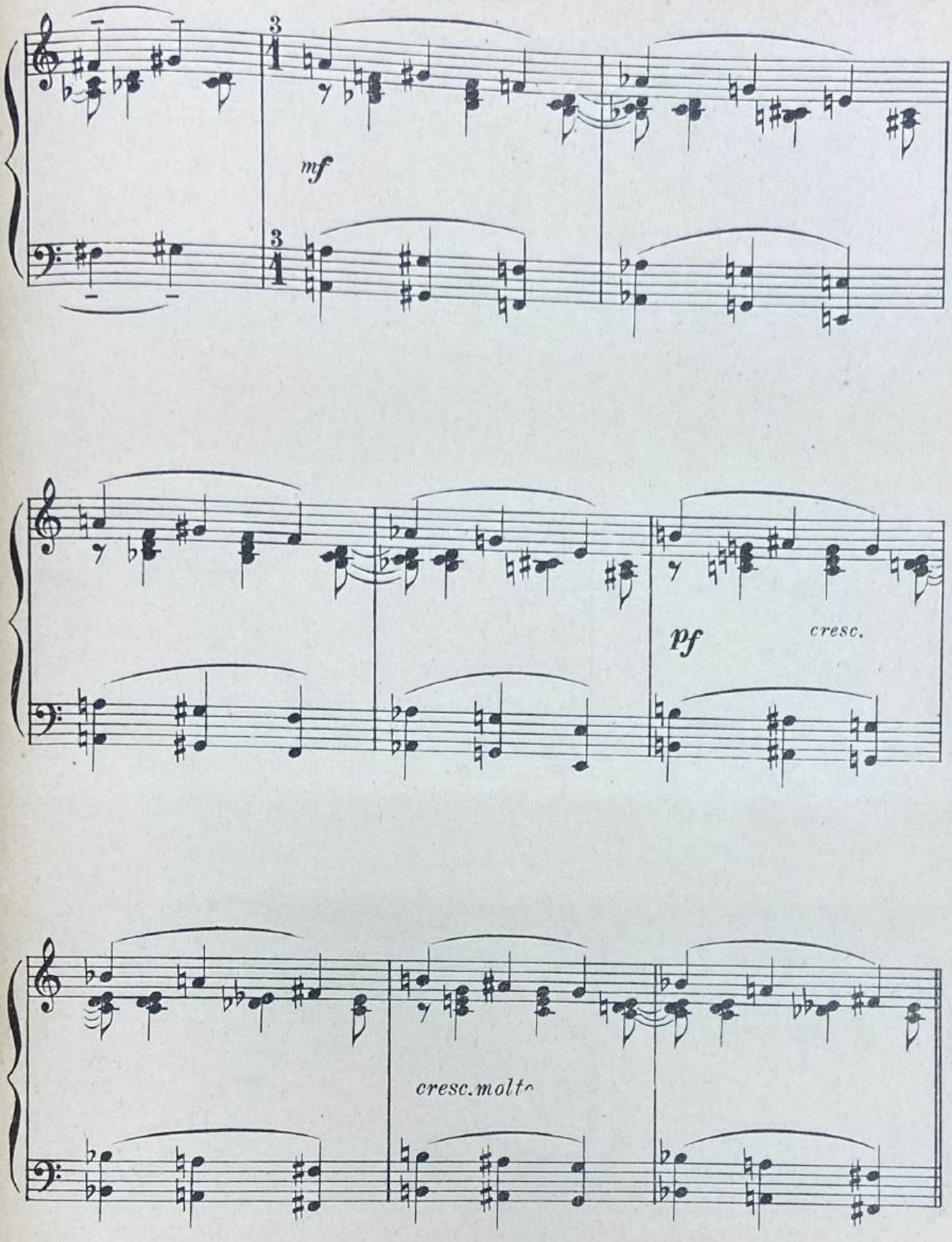

3
1
f
Ped.
3
1

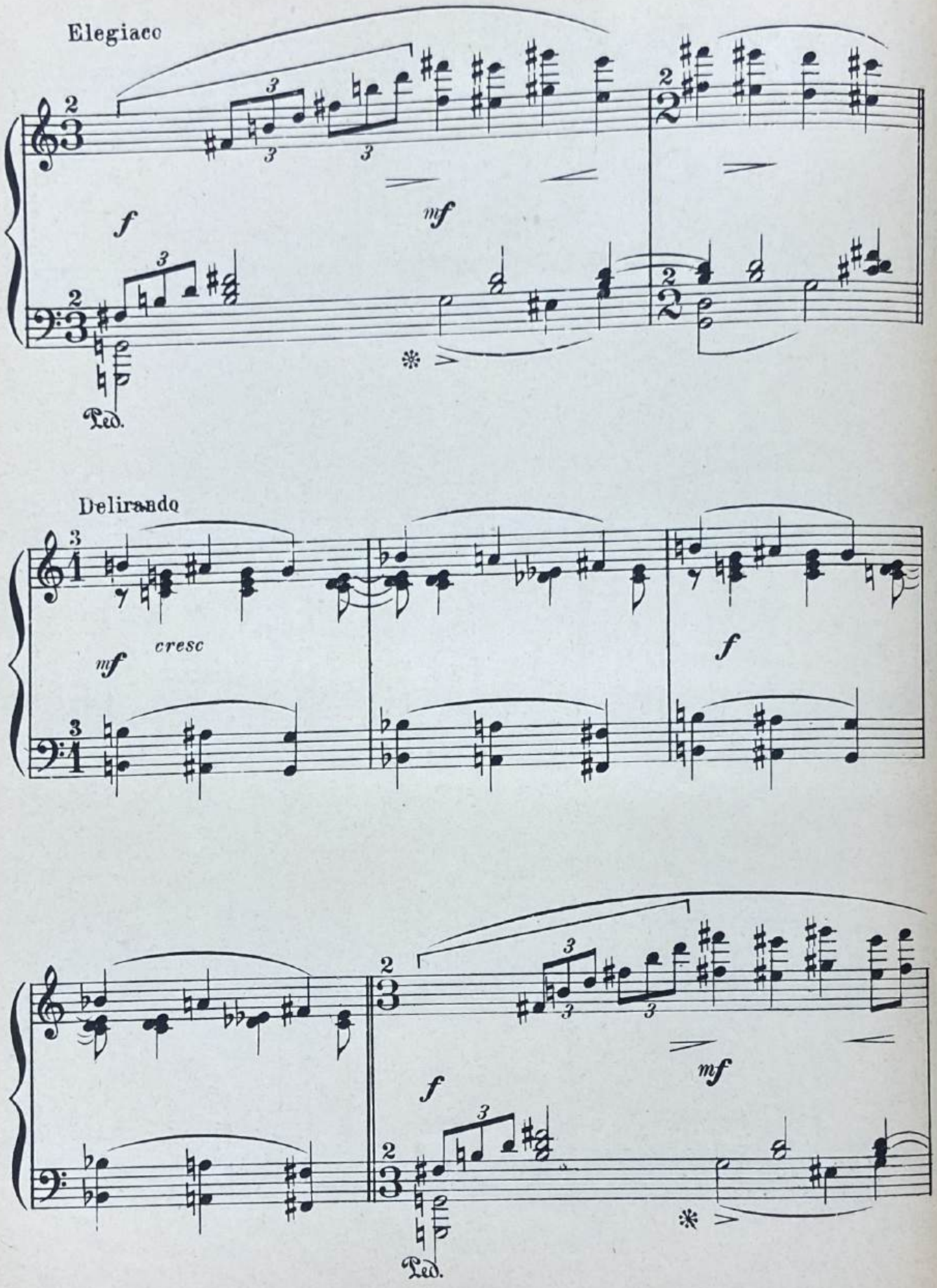

cresc.
rall.
8
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

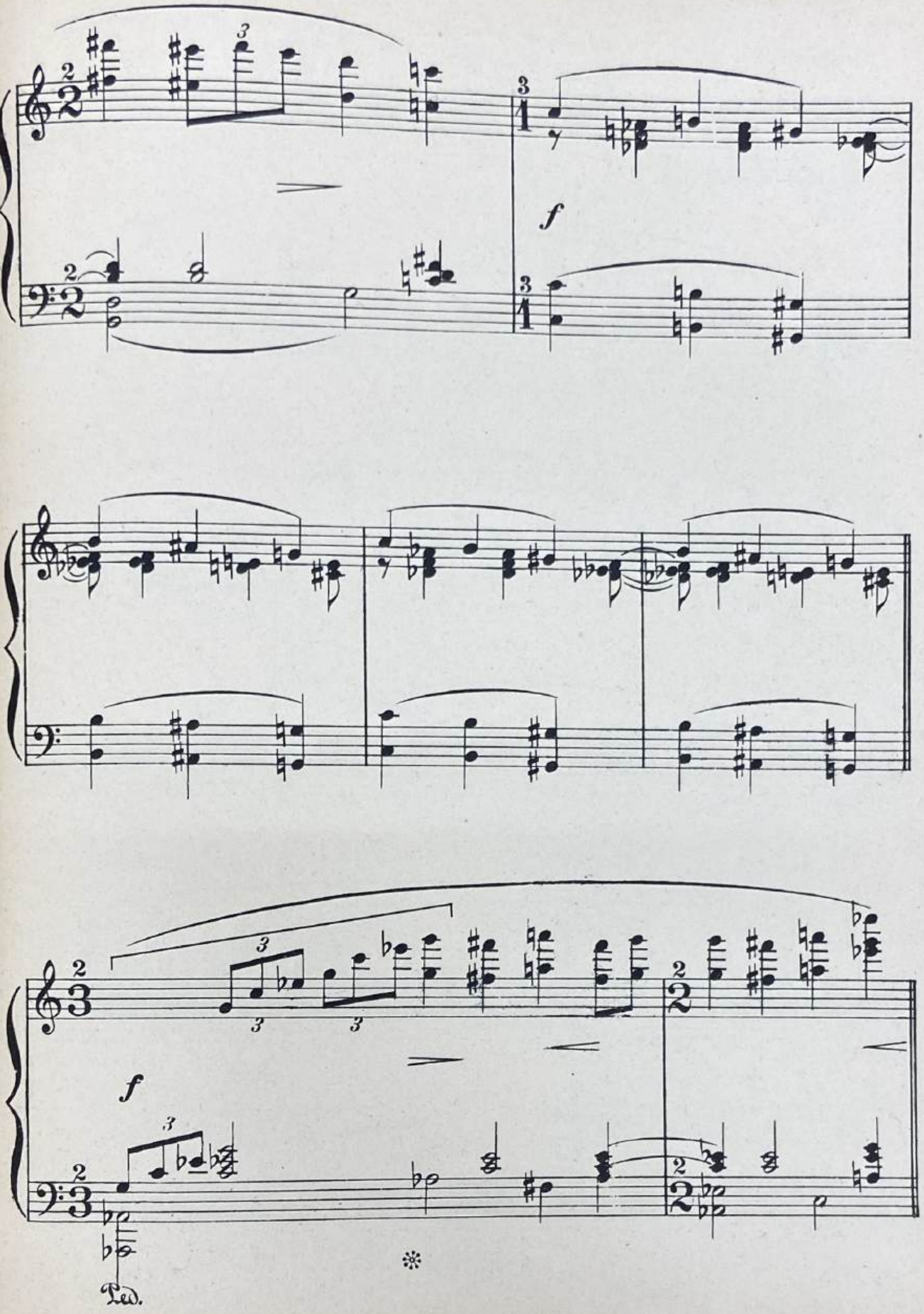
Colmo della passione

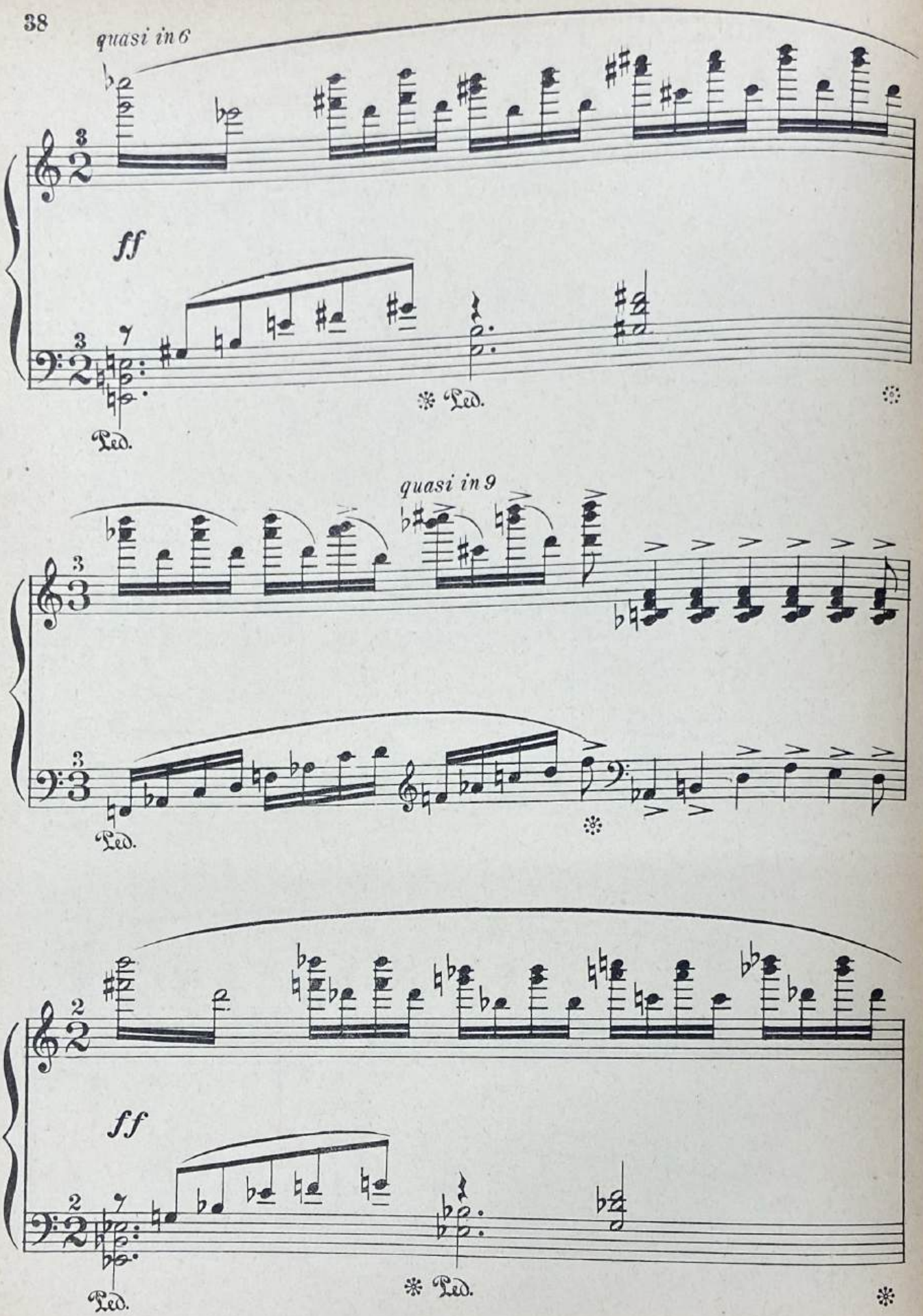


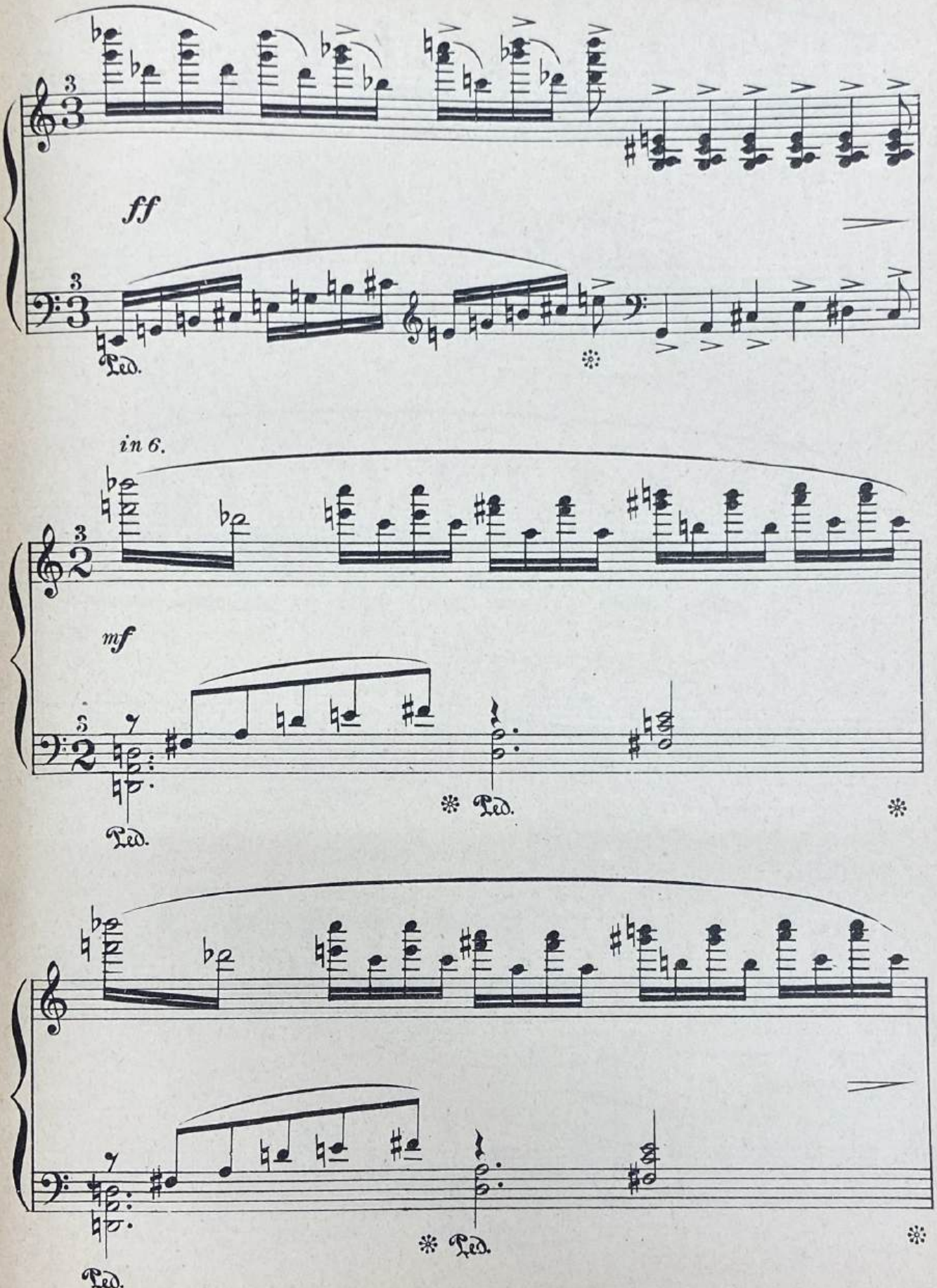

Delirando
quasi in 3
mf
mf
mf cresc.
f

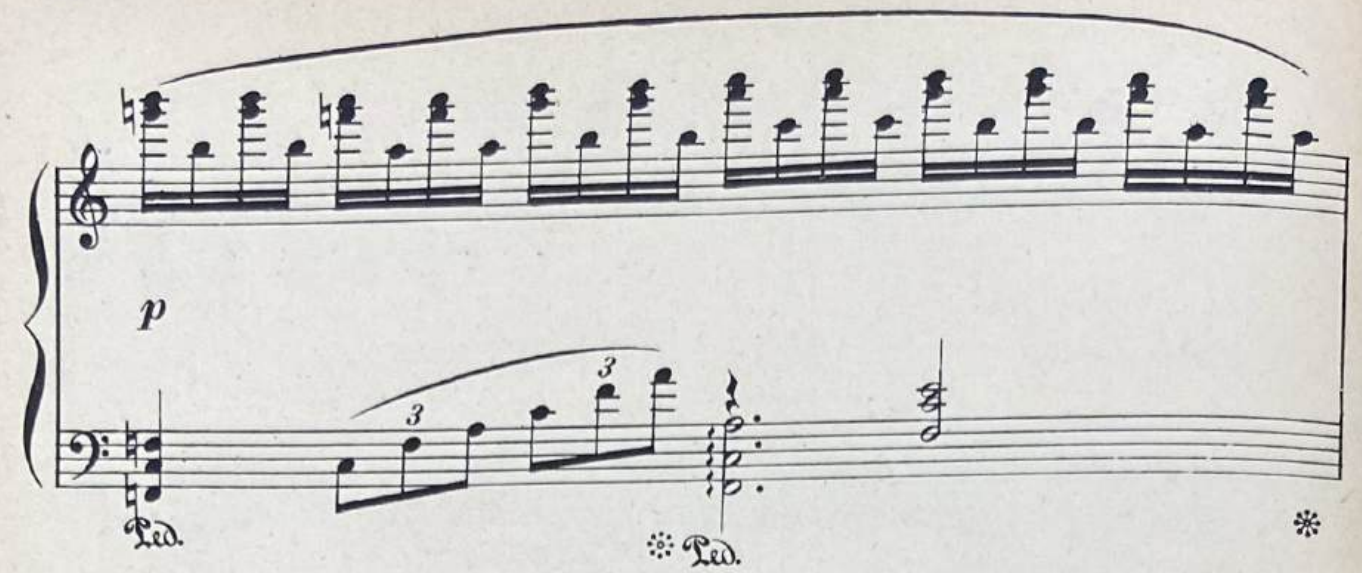

mf
pf
cresc.
cresc. molto

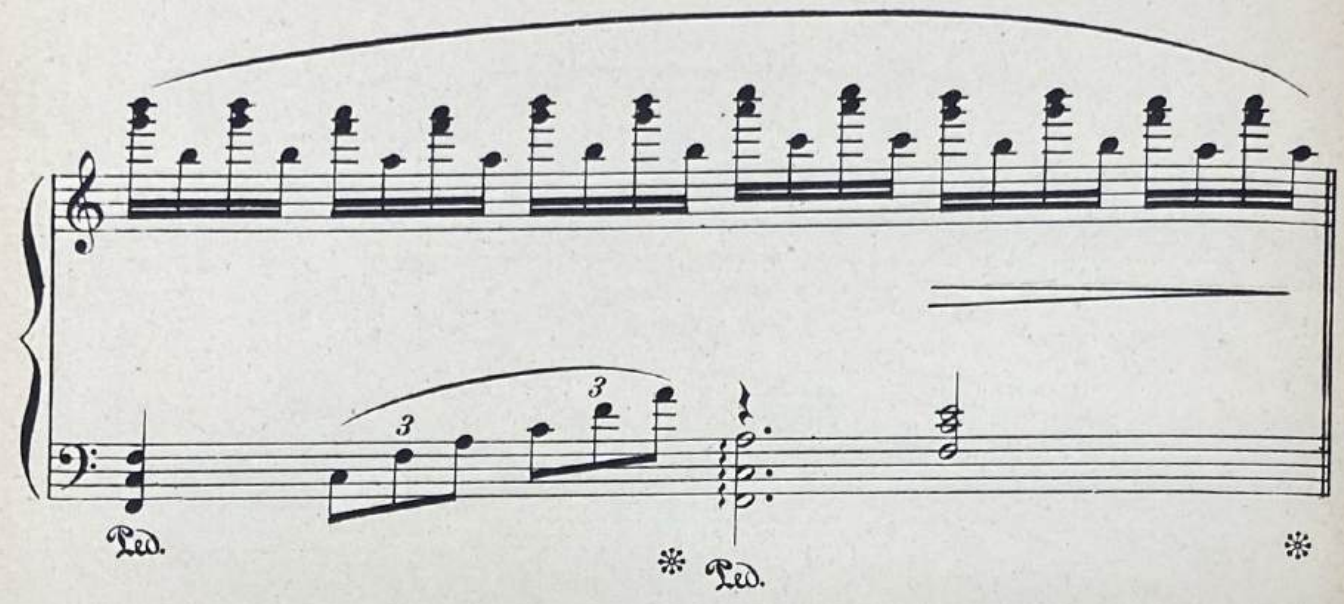

Elegiaco
f
mf
Ped.
Delirando
mf
cresc
f
f
mf
Ped.


f
f
Ped.

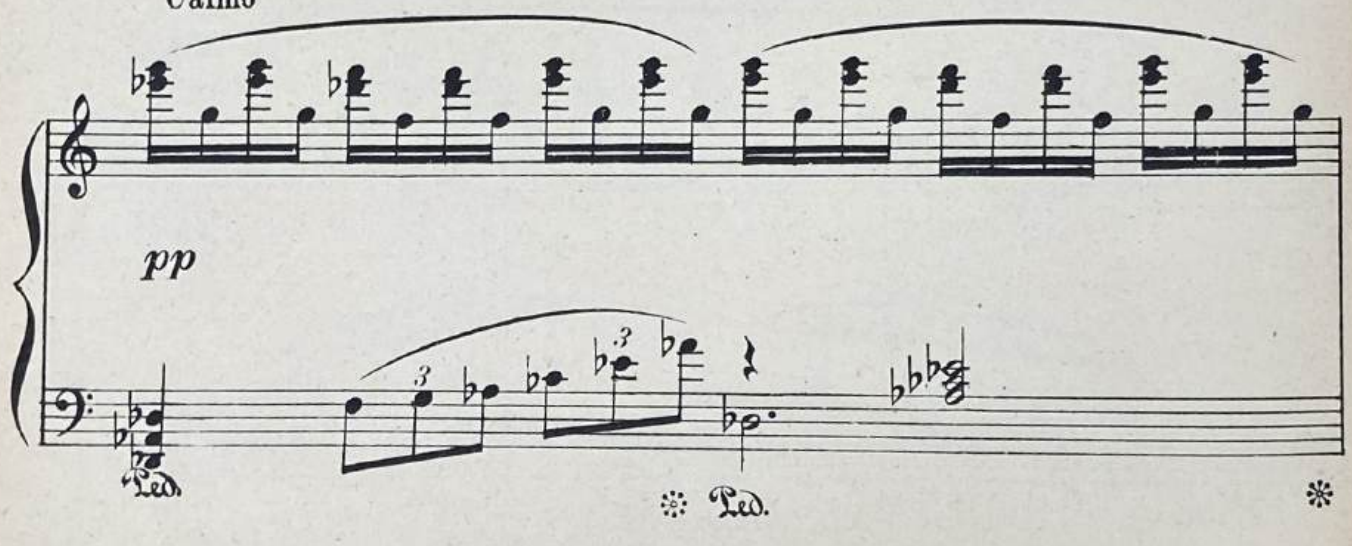

quasi in 6
ff
Ped.
Ped.
quasi in 9
Ped.
ff
Ped.
Ped.

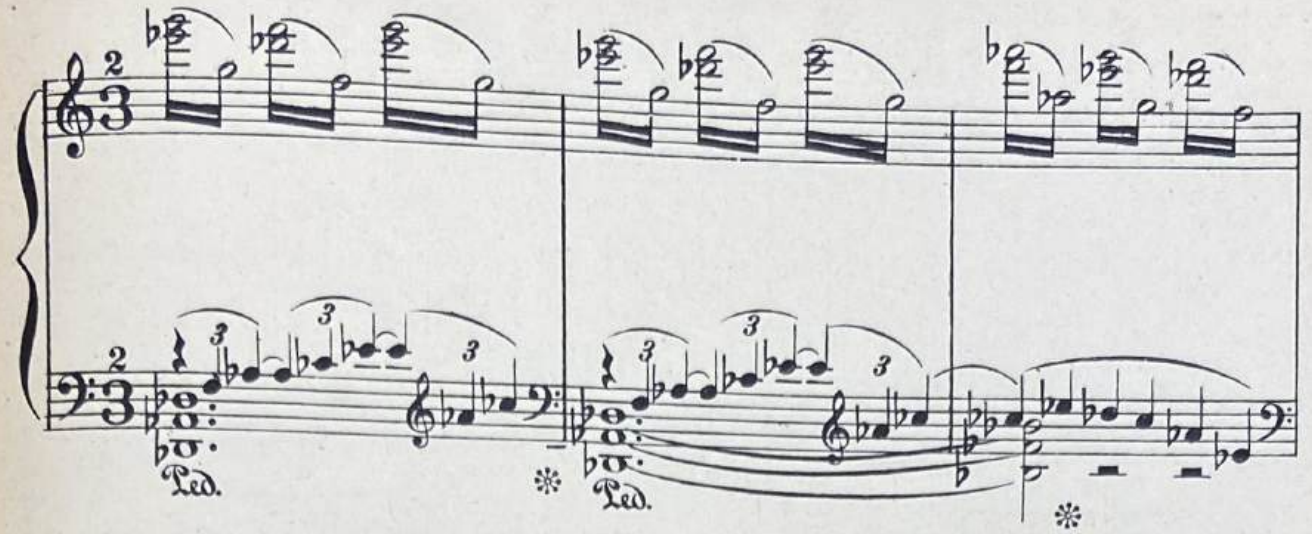

ff
Ped.
in 6.
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

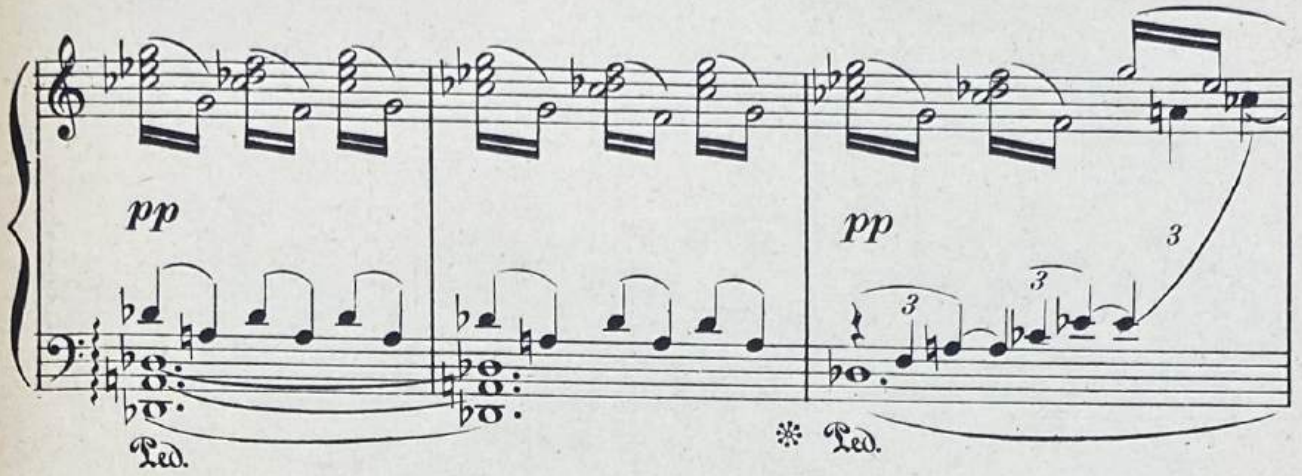


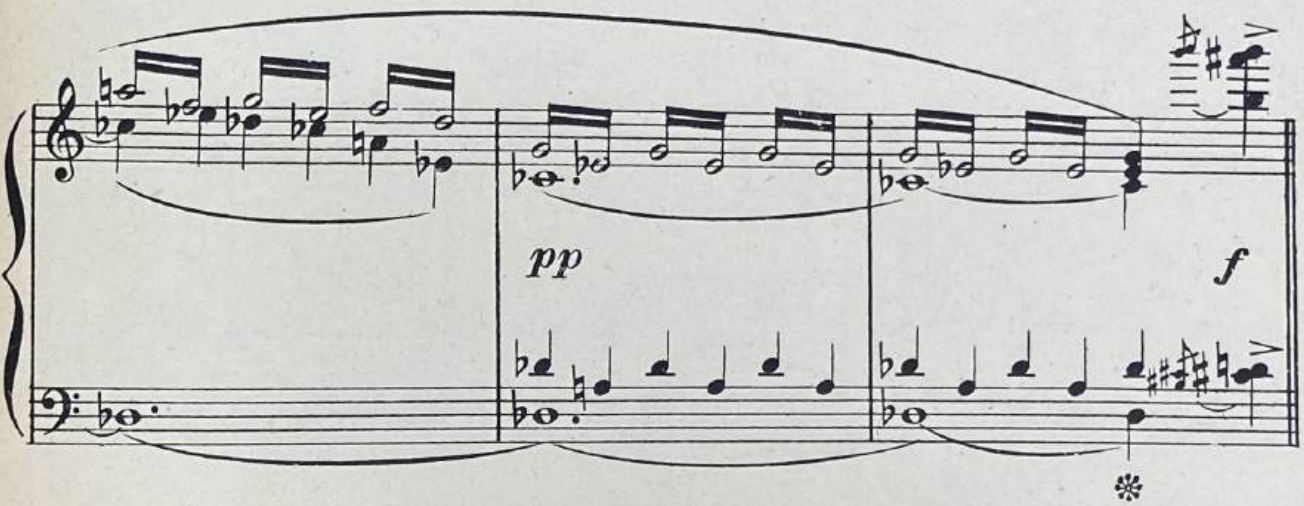


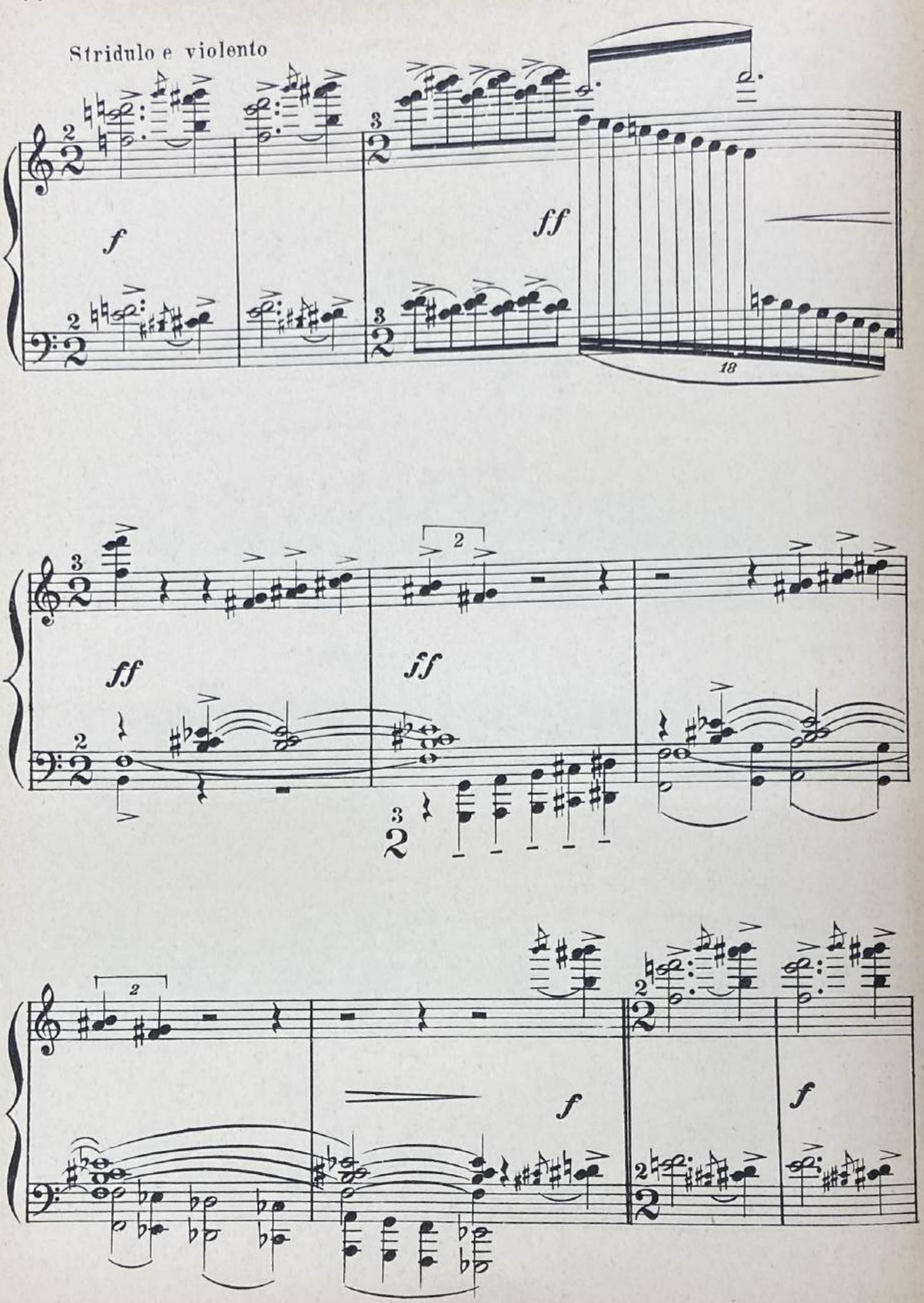
Calmo

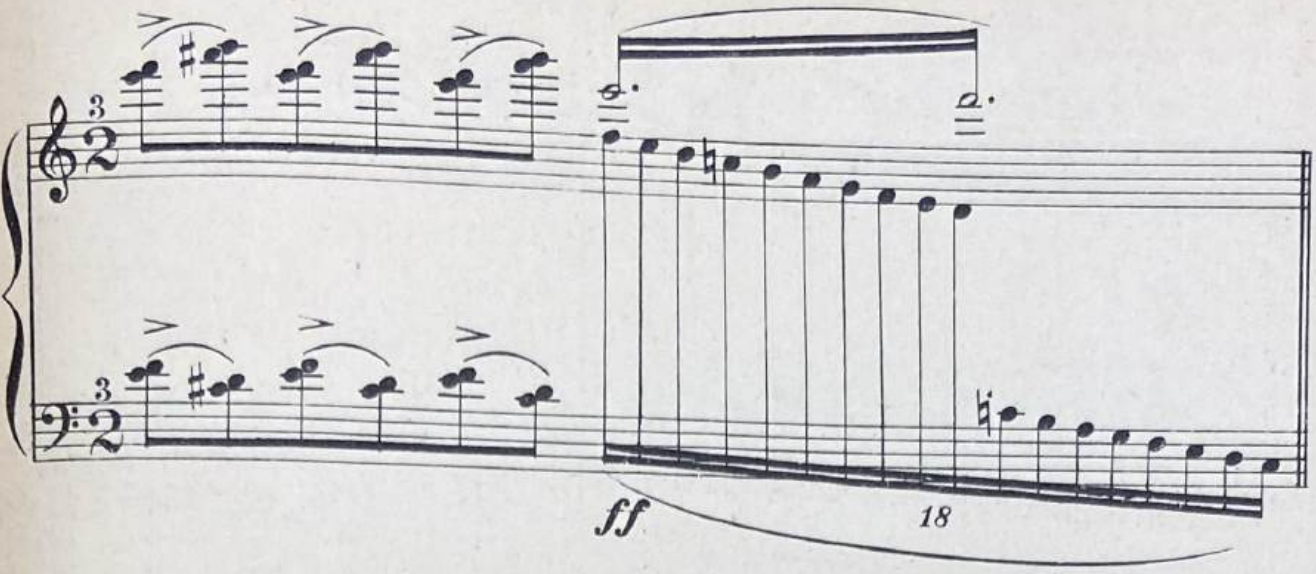


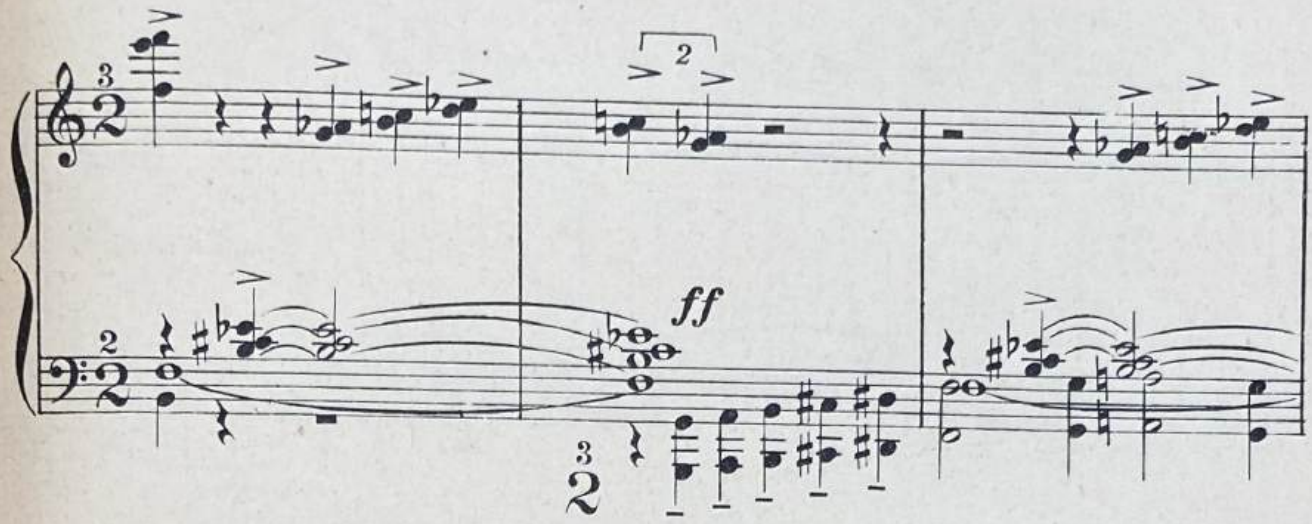

Ped.
Ped.

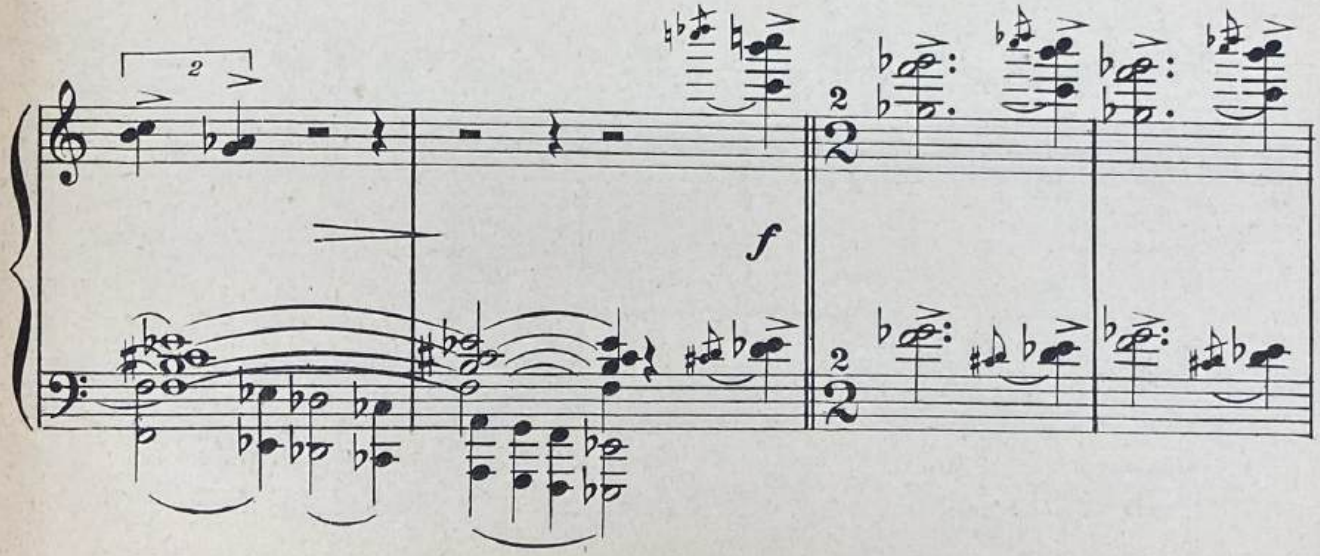

pp
pp
Ped.
Ped.

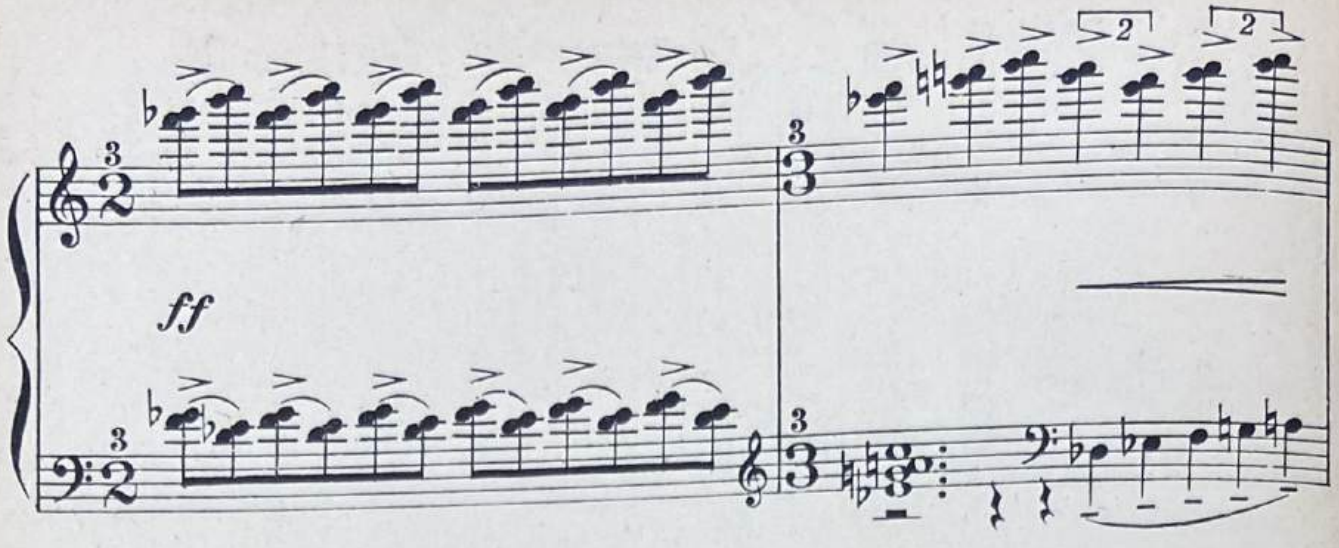

pp
f

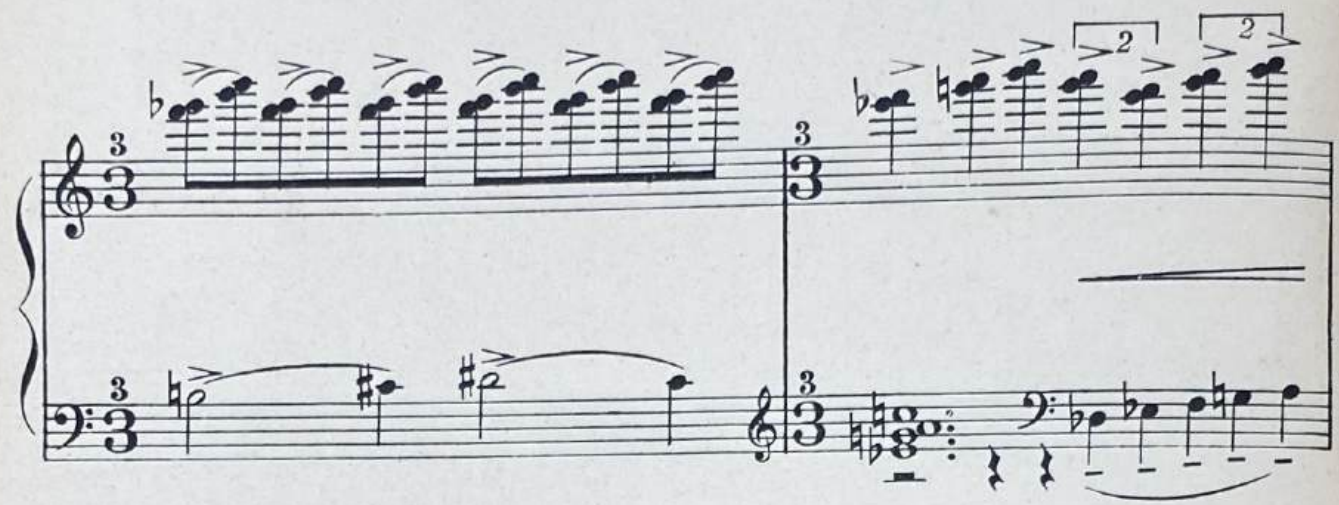

Stridulo e violento
f
ff
18
ff
ff
2
f
f

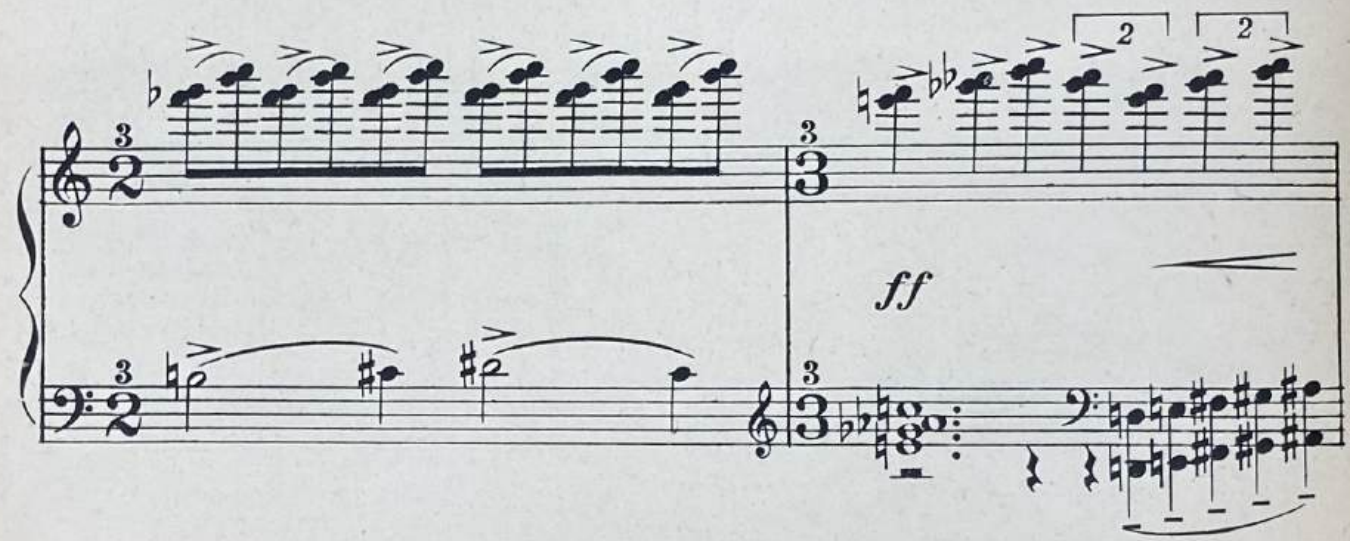

ff
18

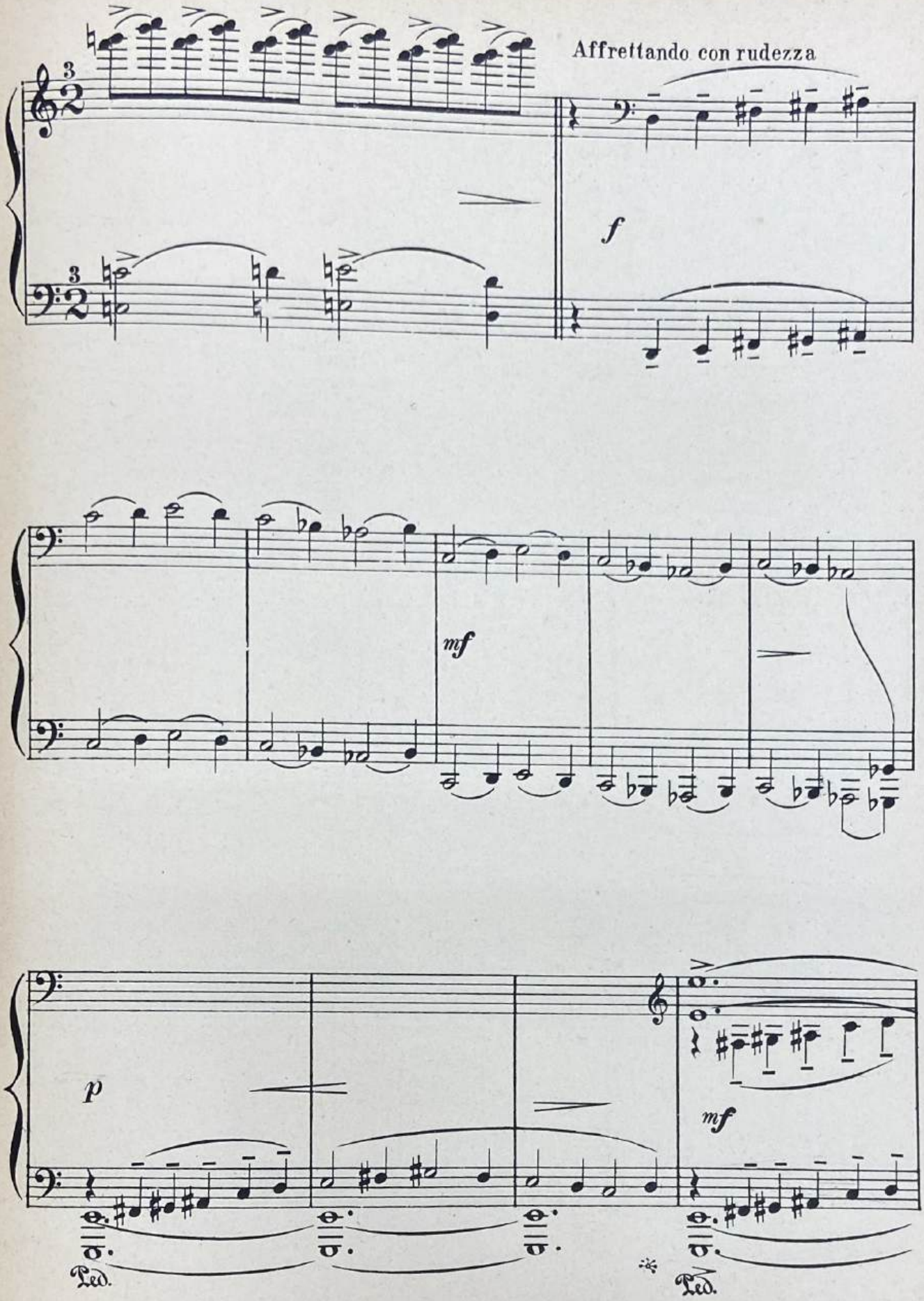

ff

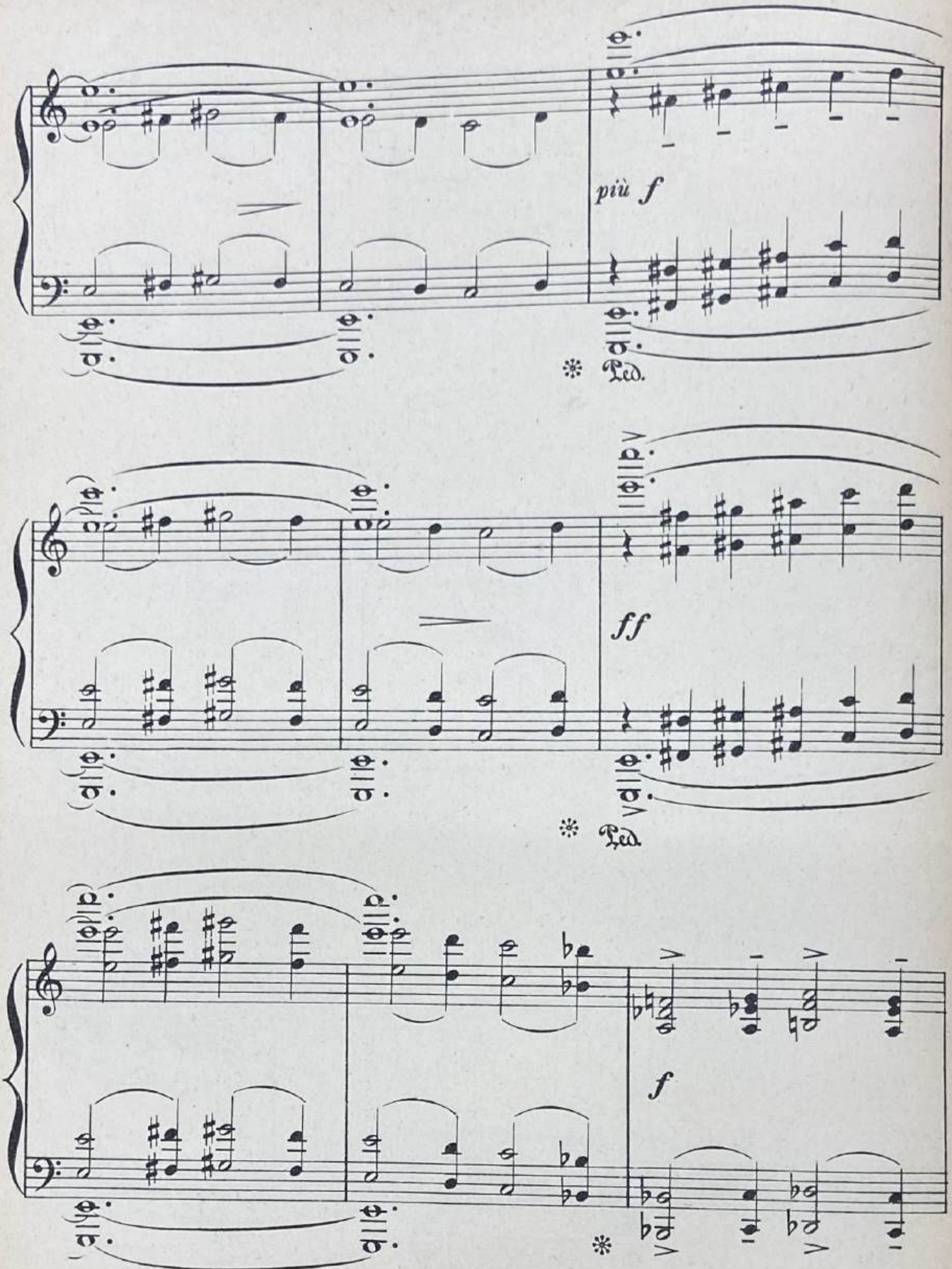

f

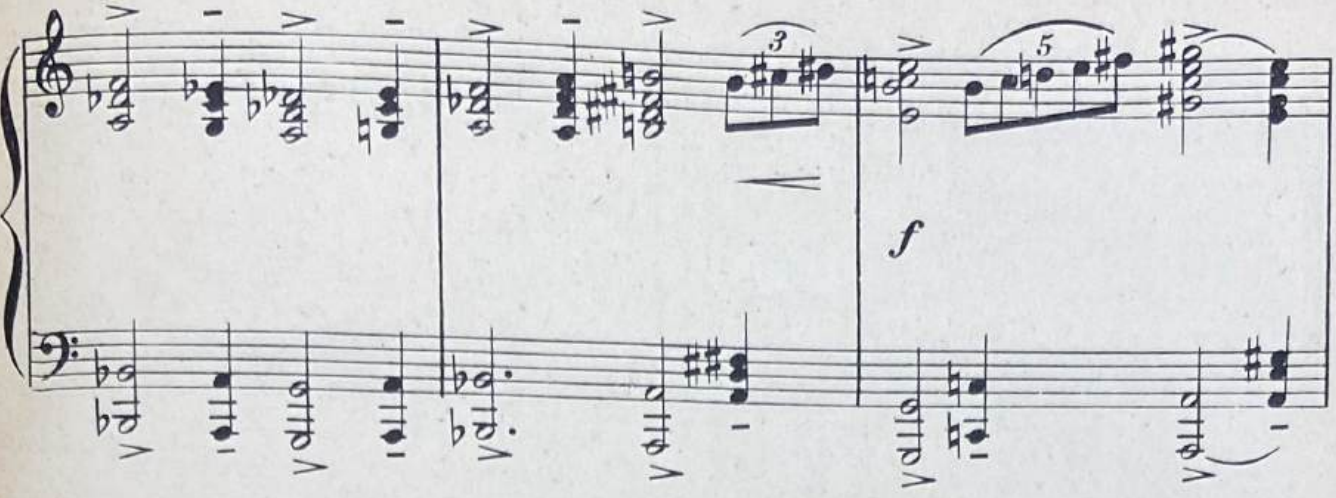

ff

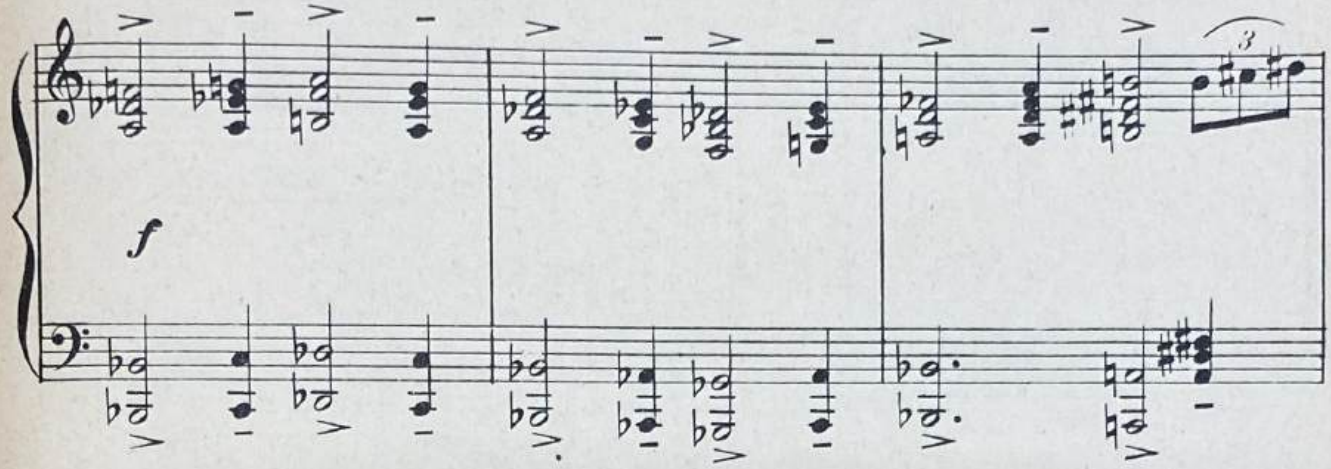


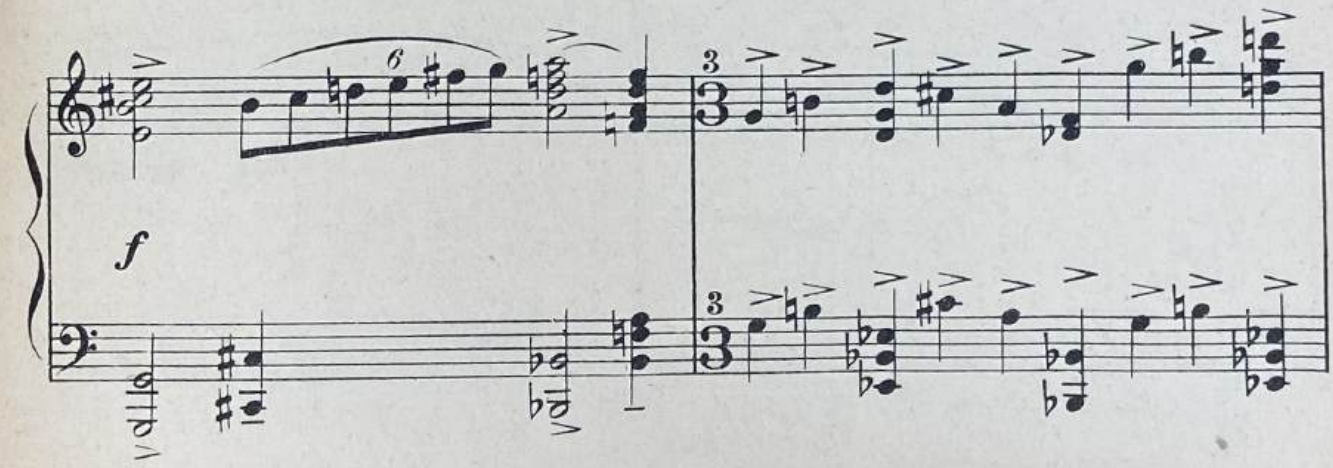

ff

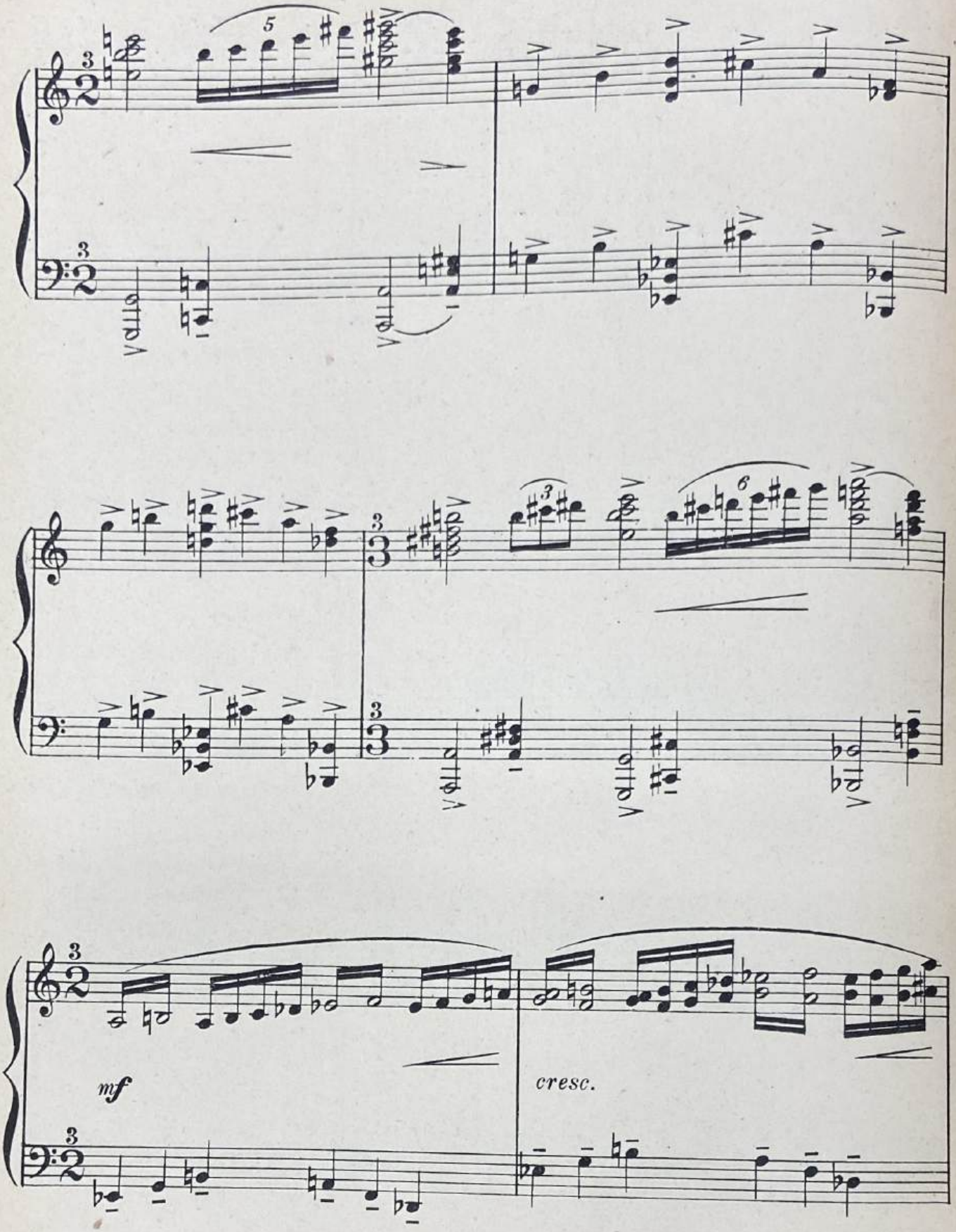

Affrettando con rudezza
f
mf
p
mf
Ped.
Ped.

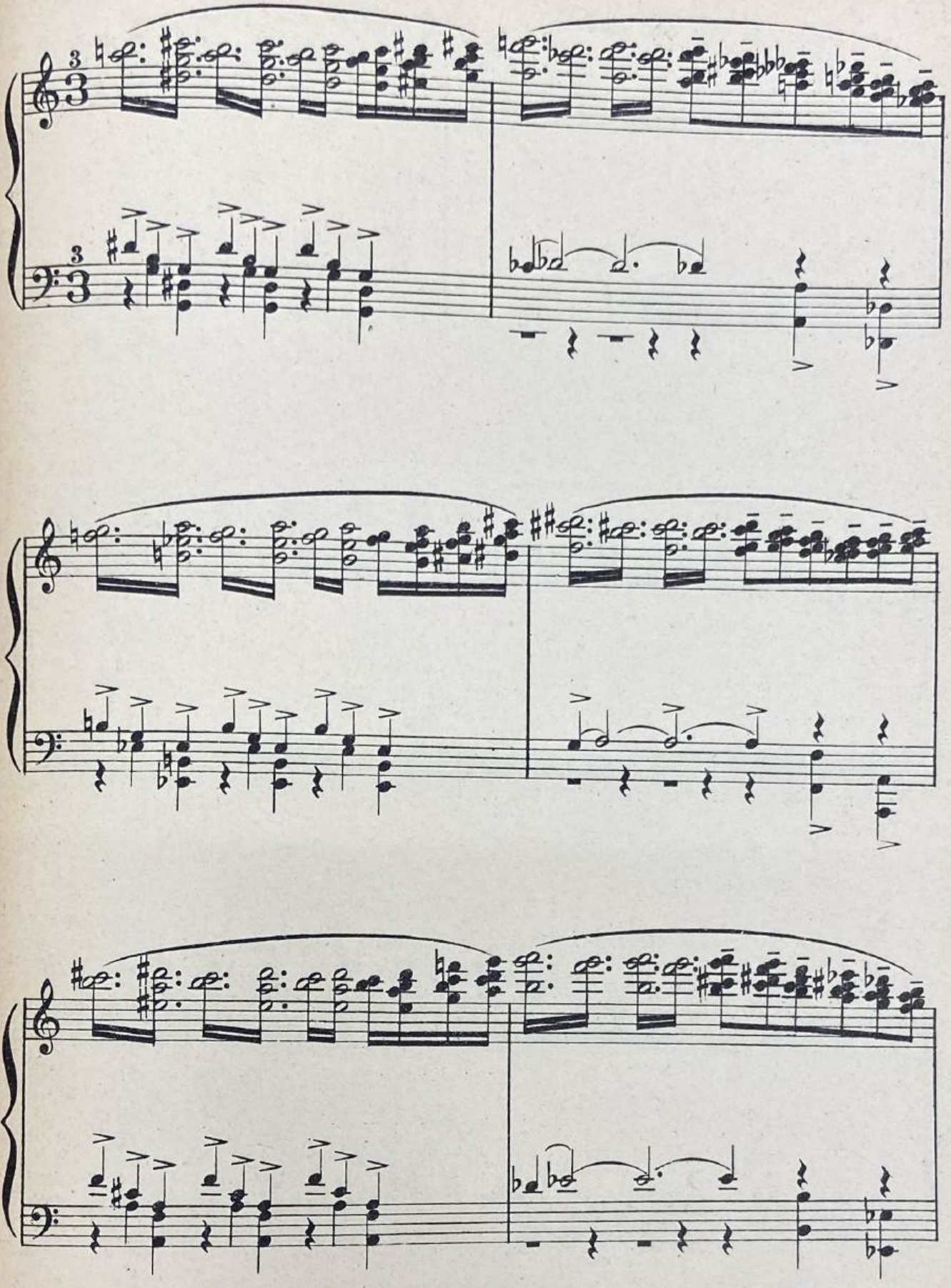

più f
Ped.
ff
Ped.
f

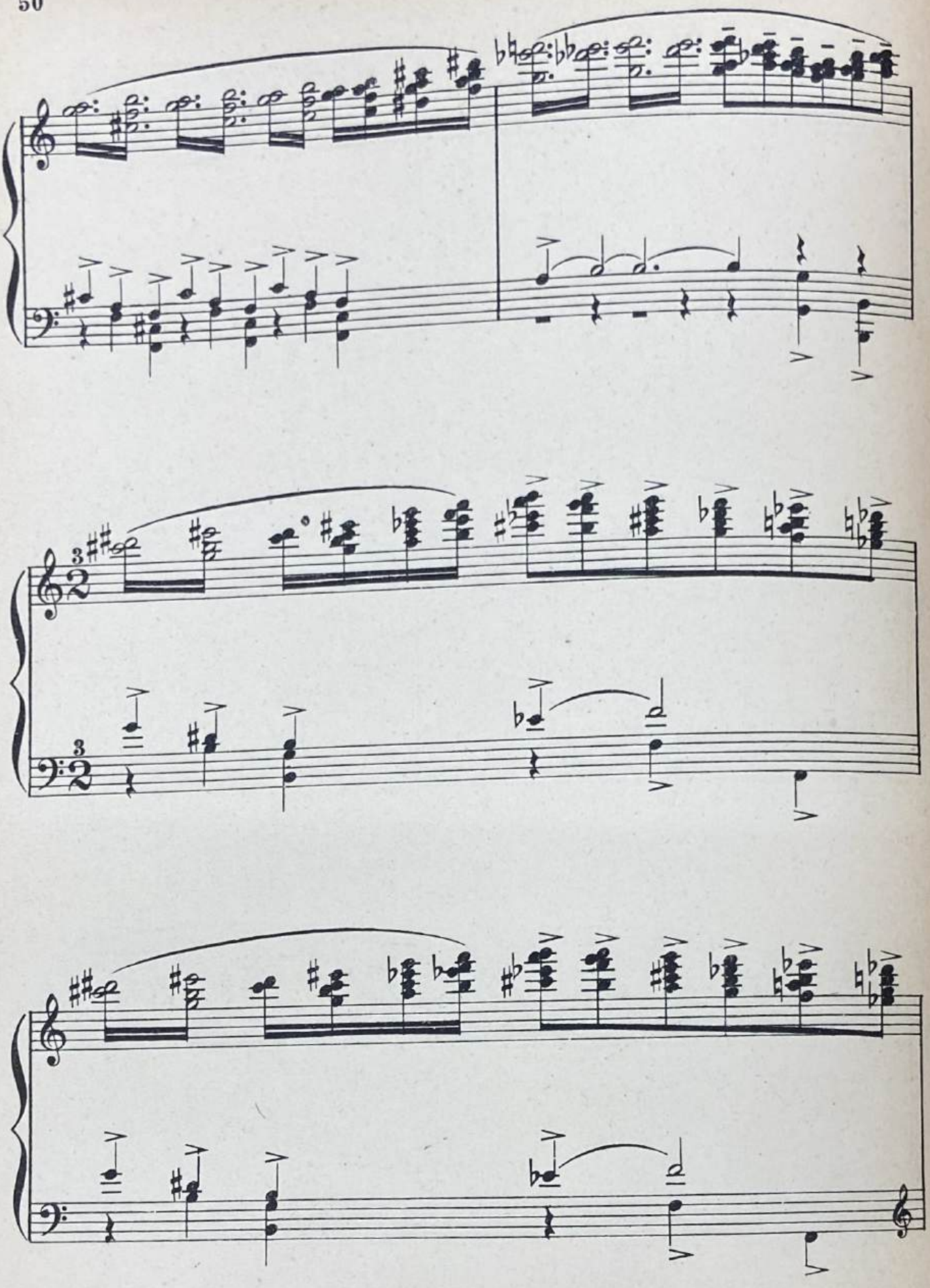

3
5
f

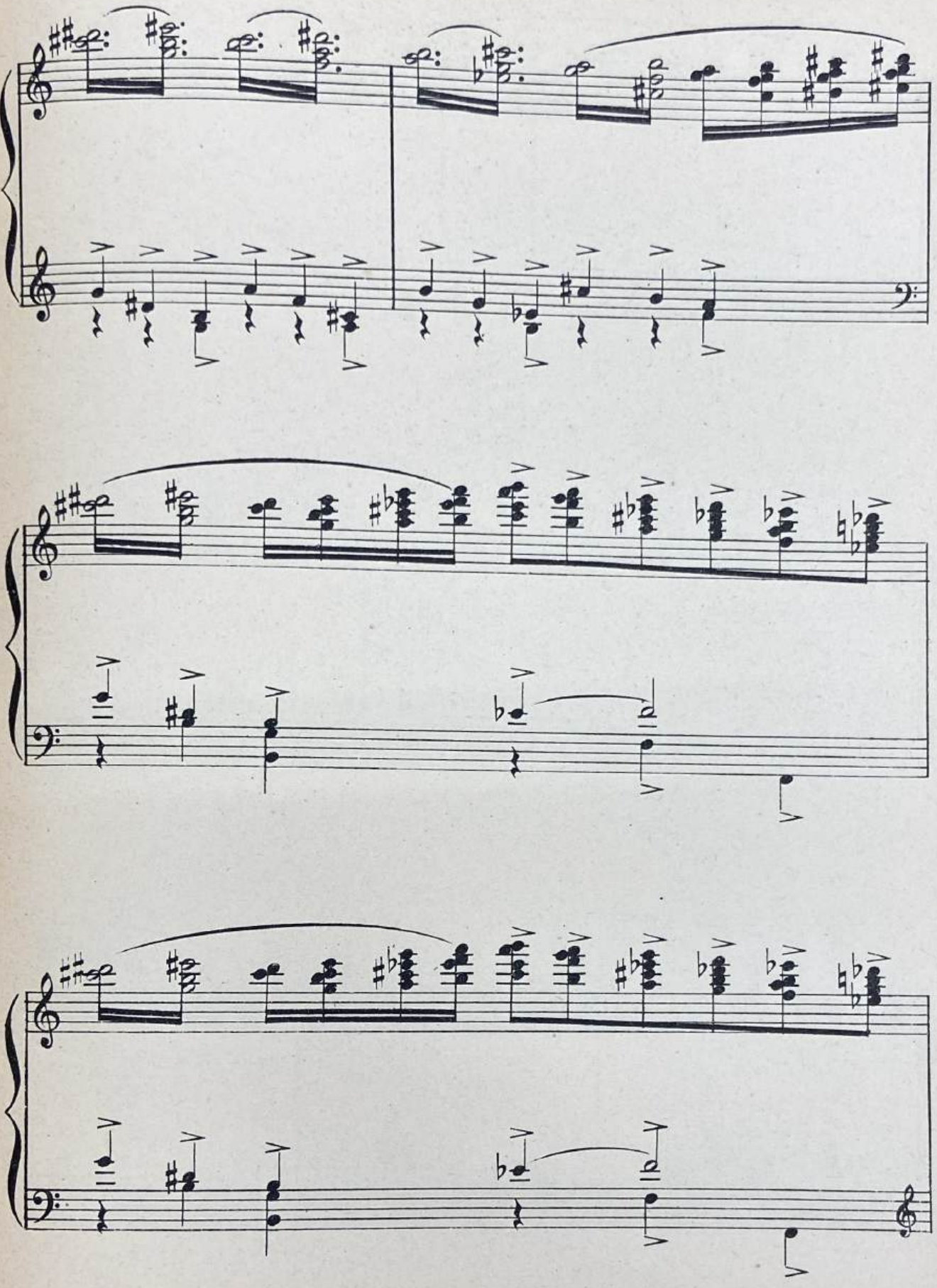

f
3

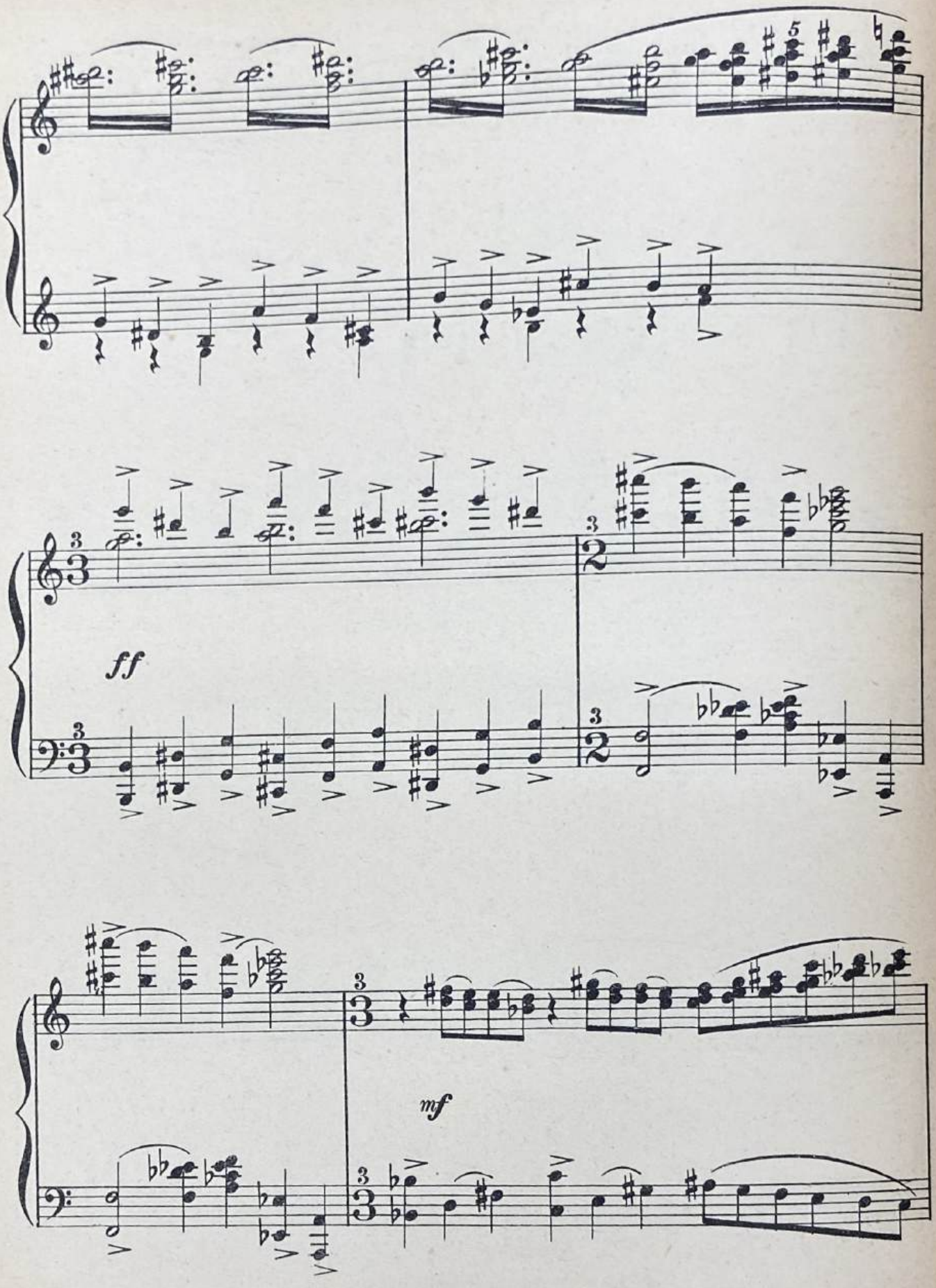

6
f
3
3
3

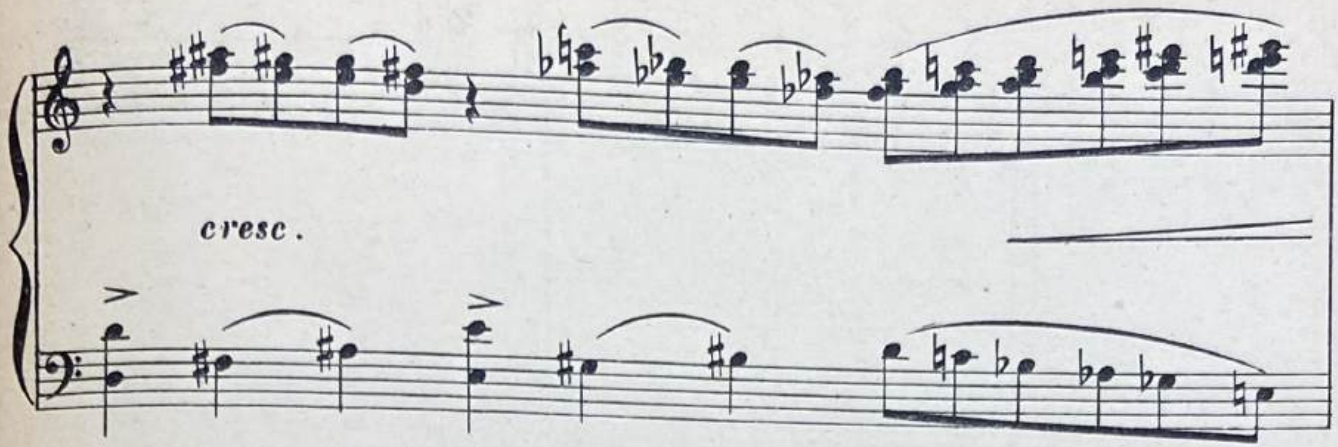

mf
cresc.

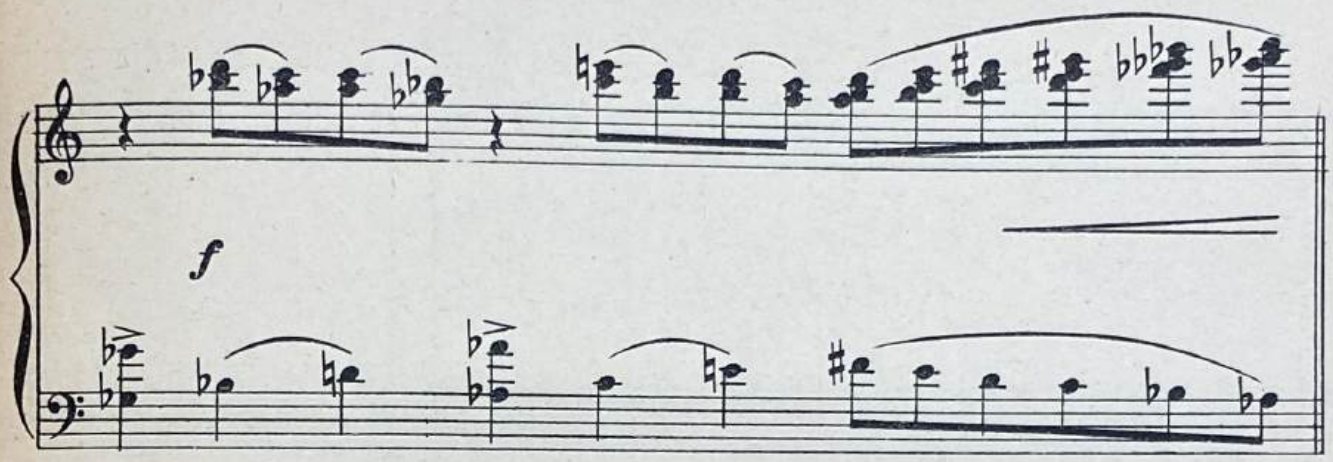


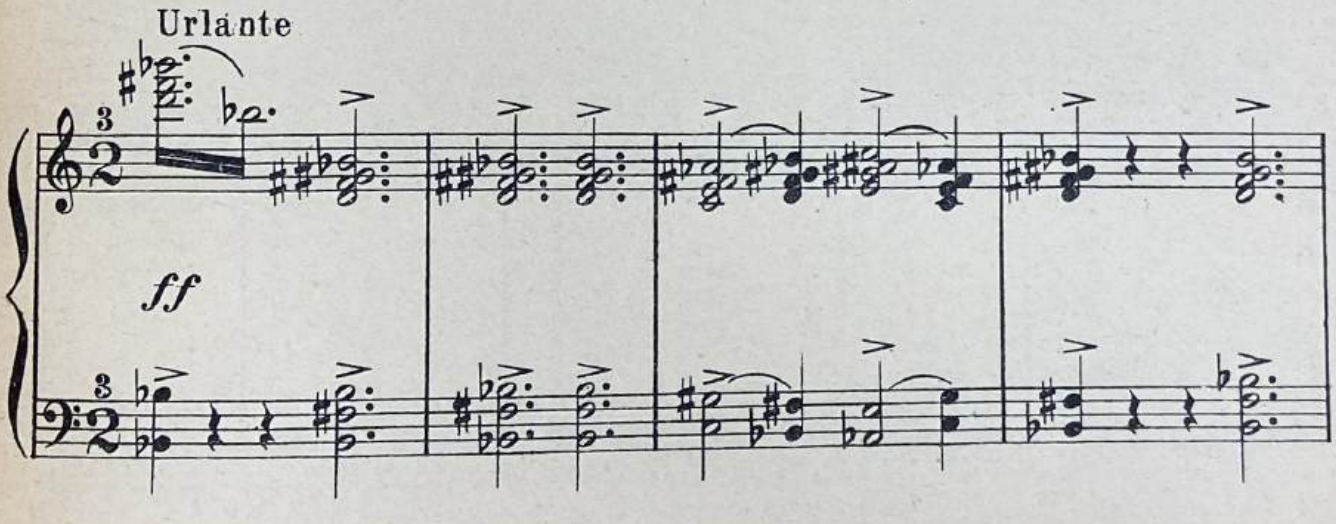


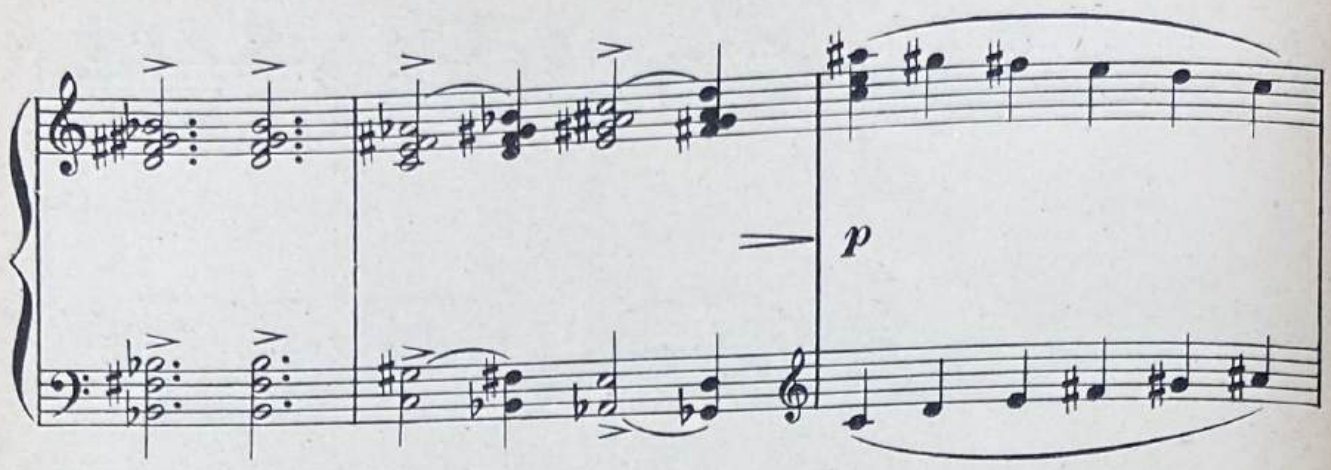


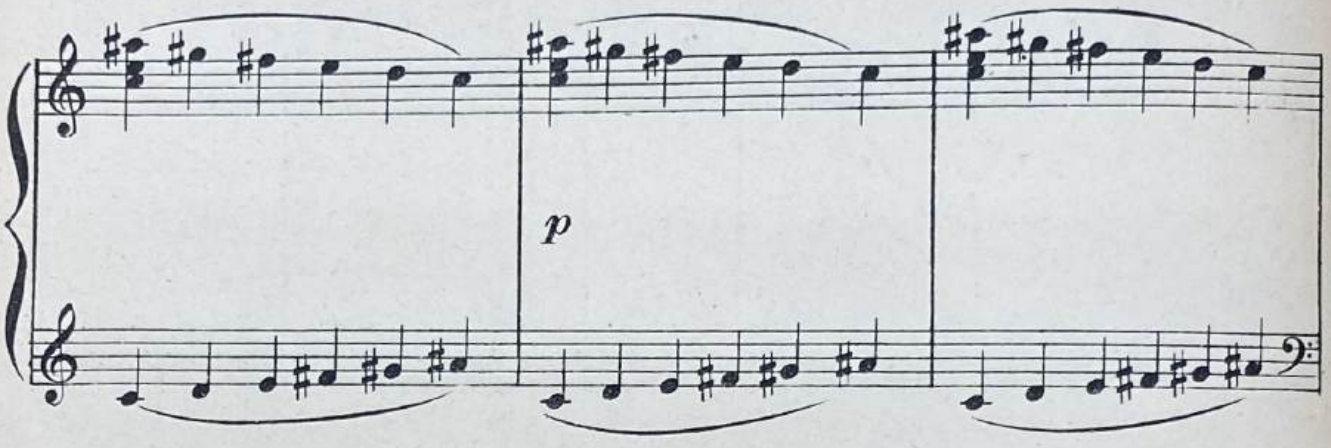

ff
mf

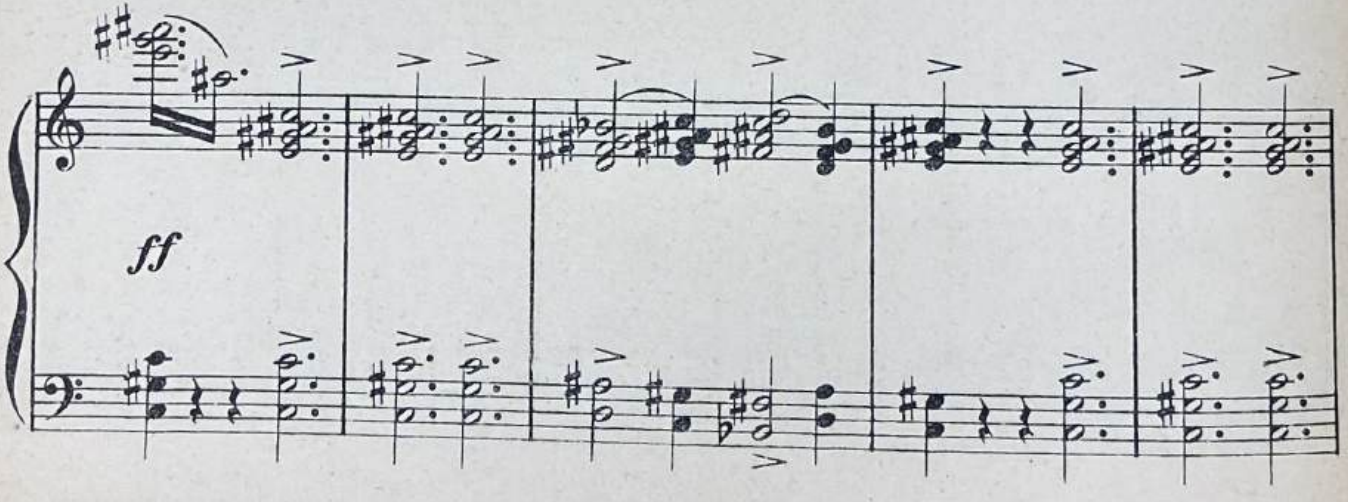

cresc.

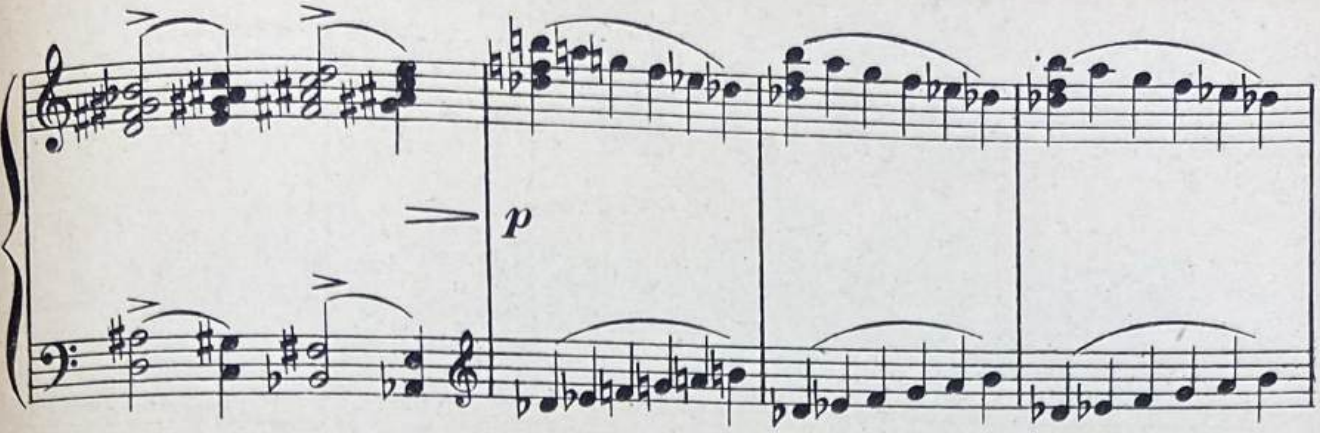

f

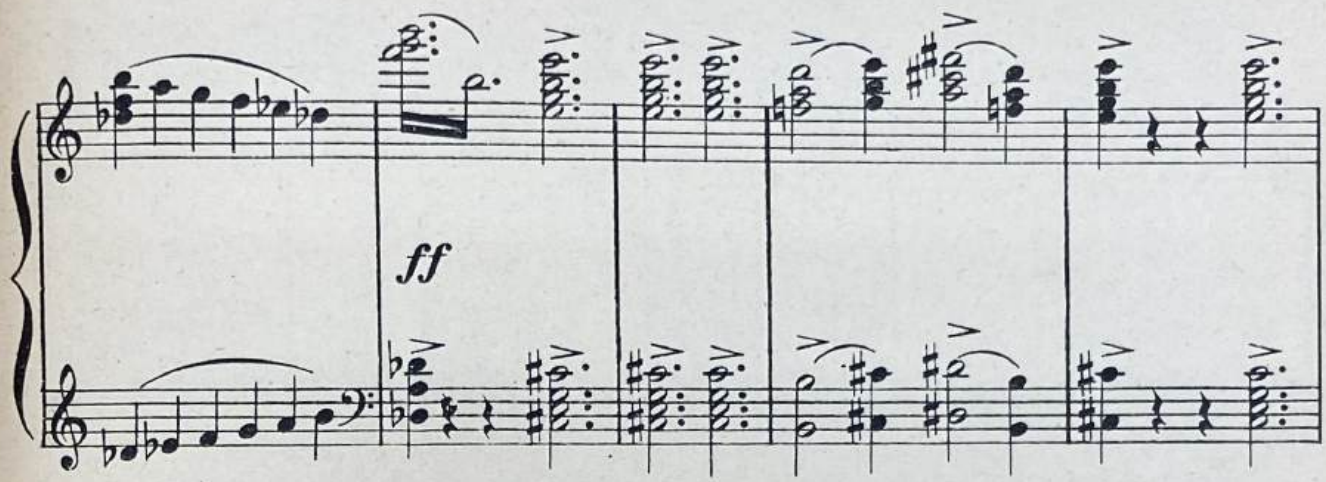

Urlante
ff


p

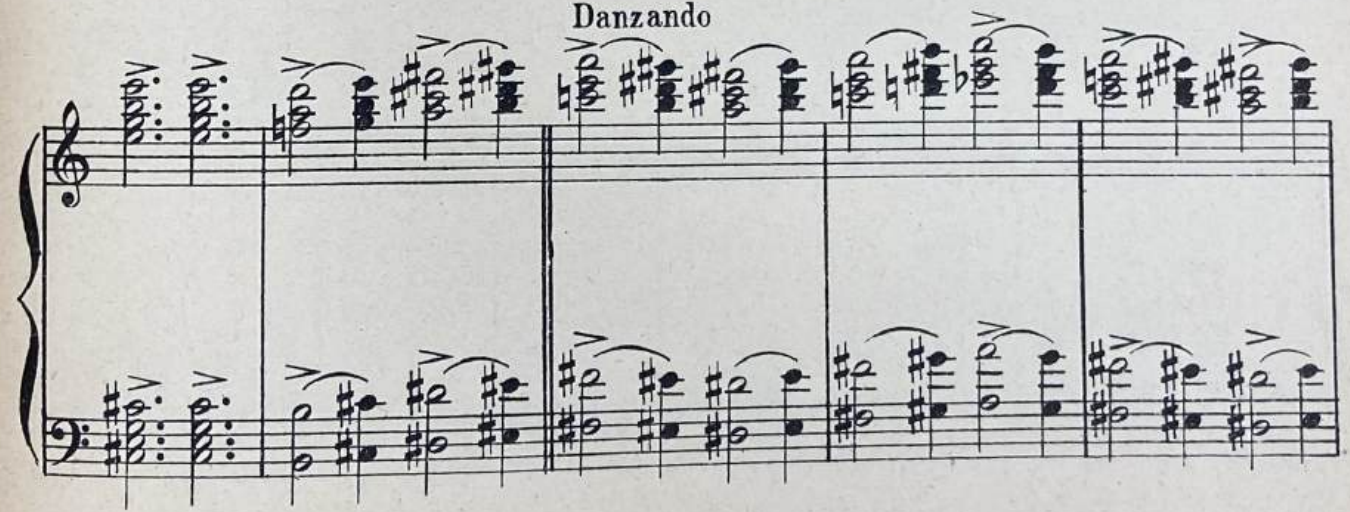

p

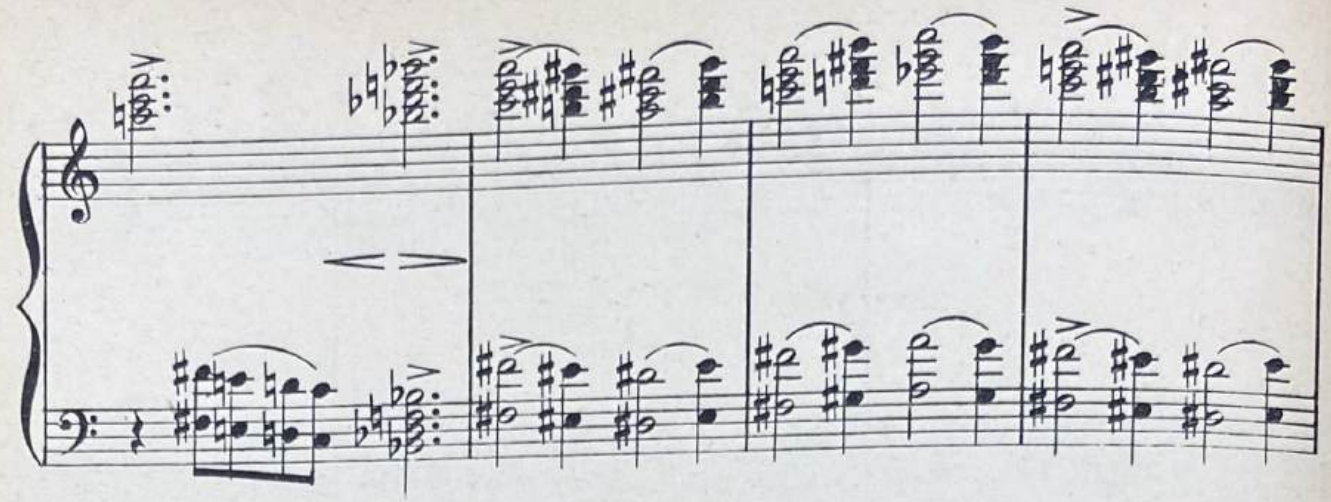

ff

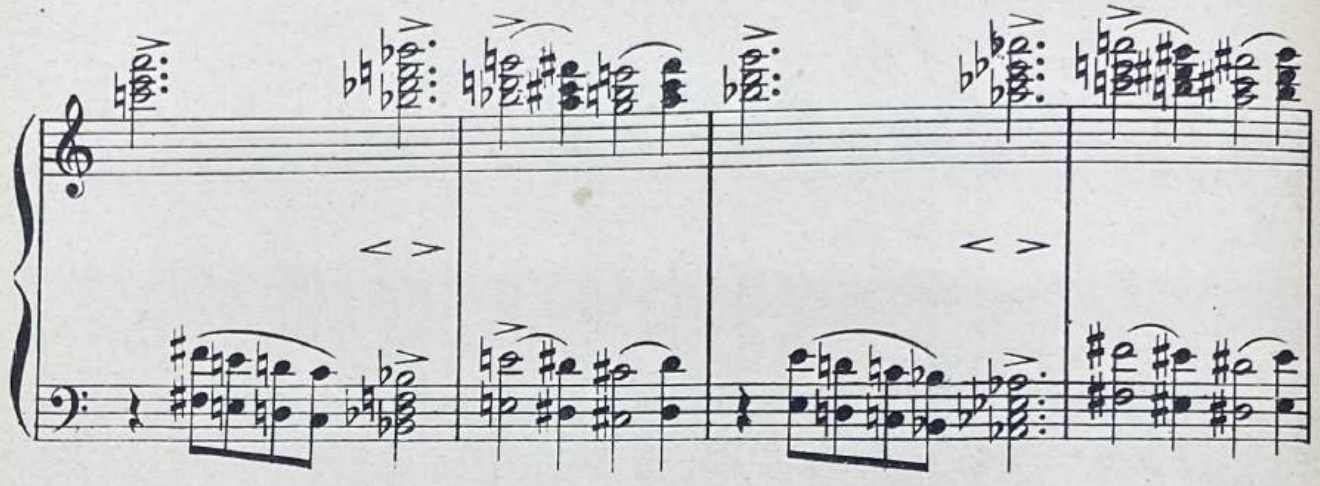


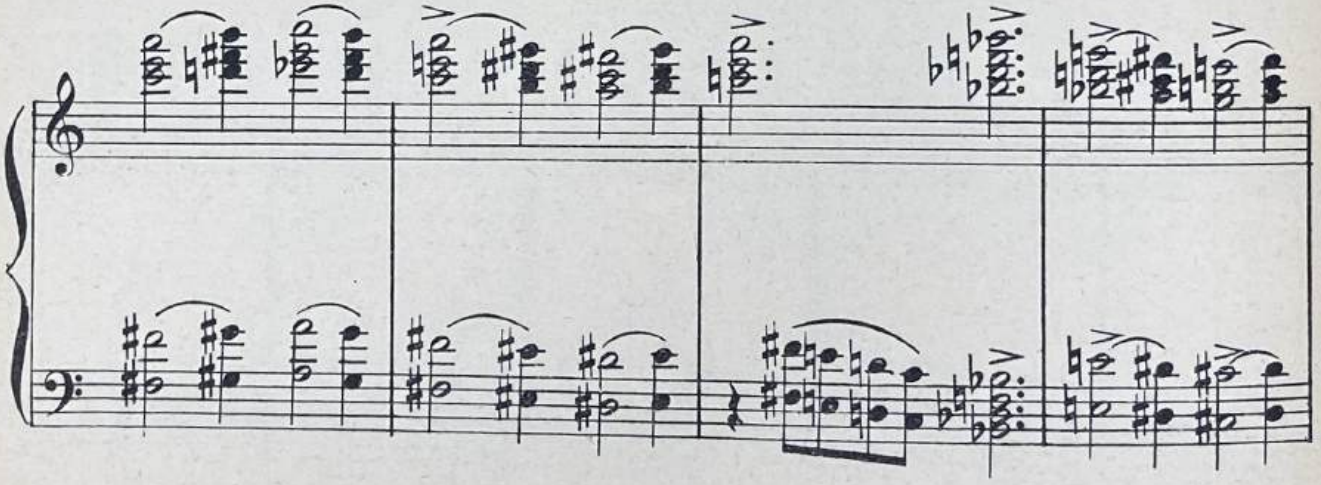


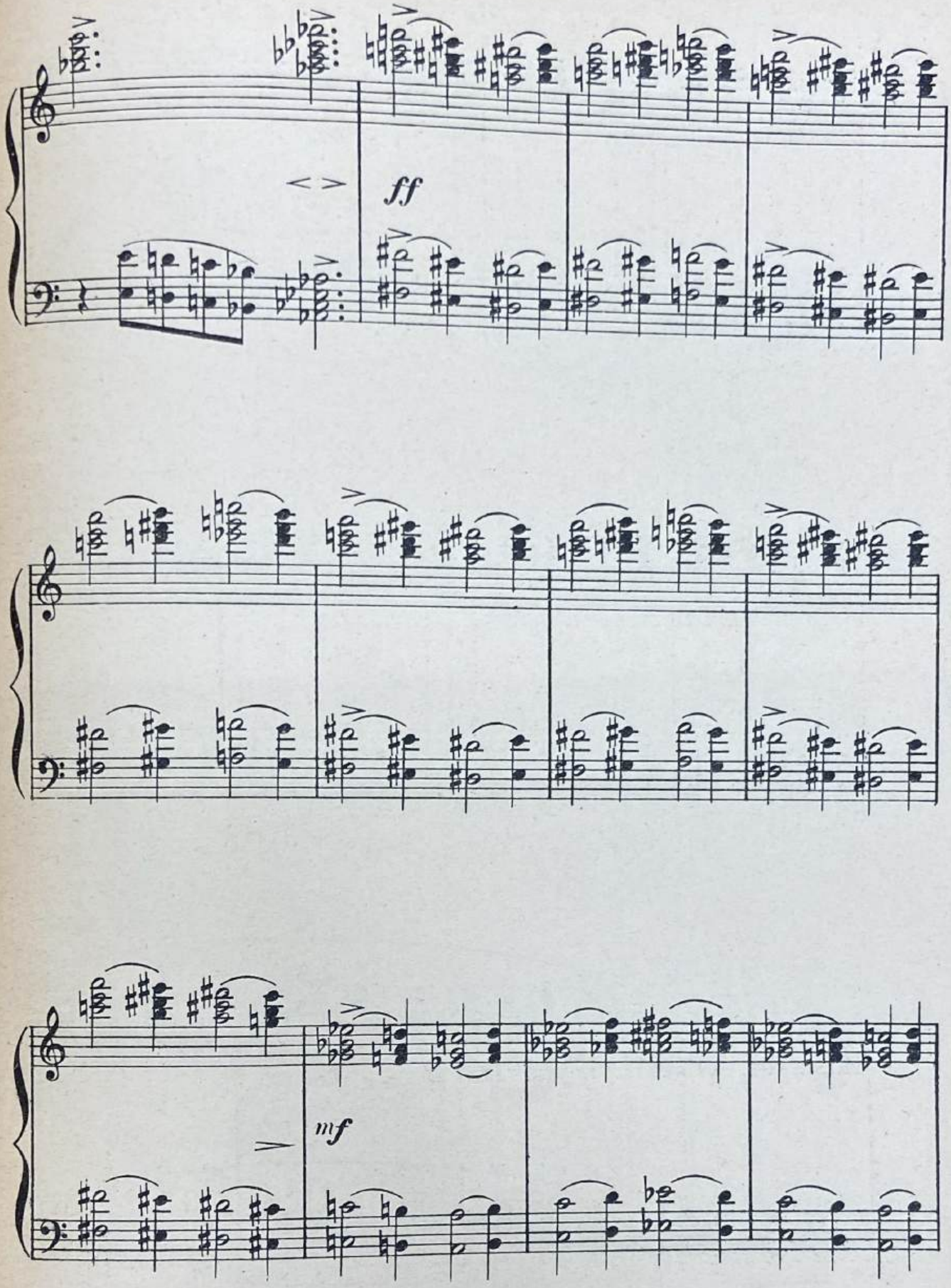
Danzando

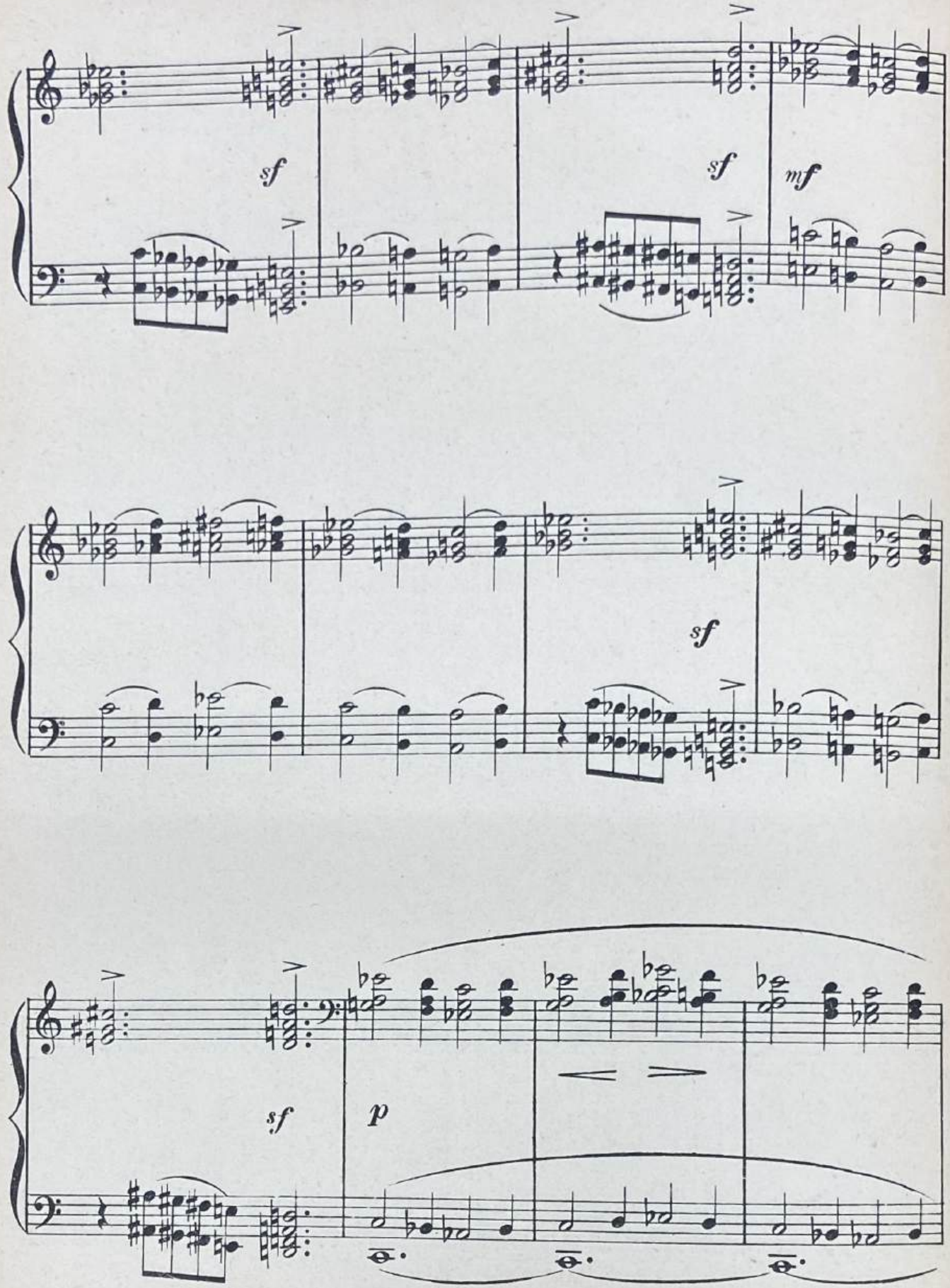


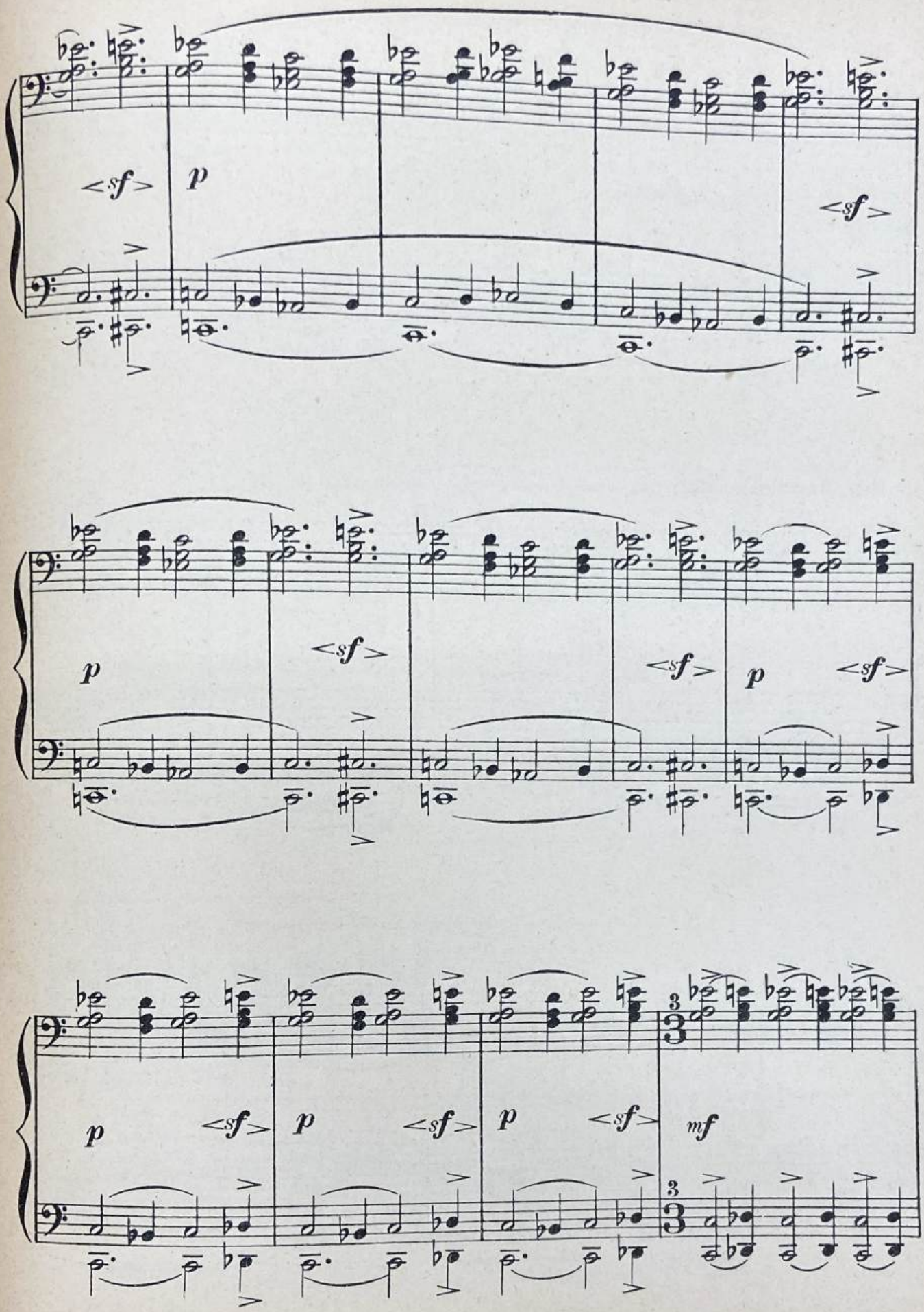


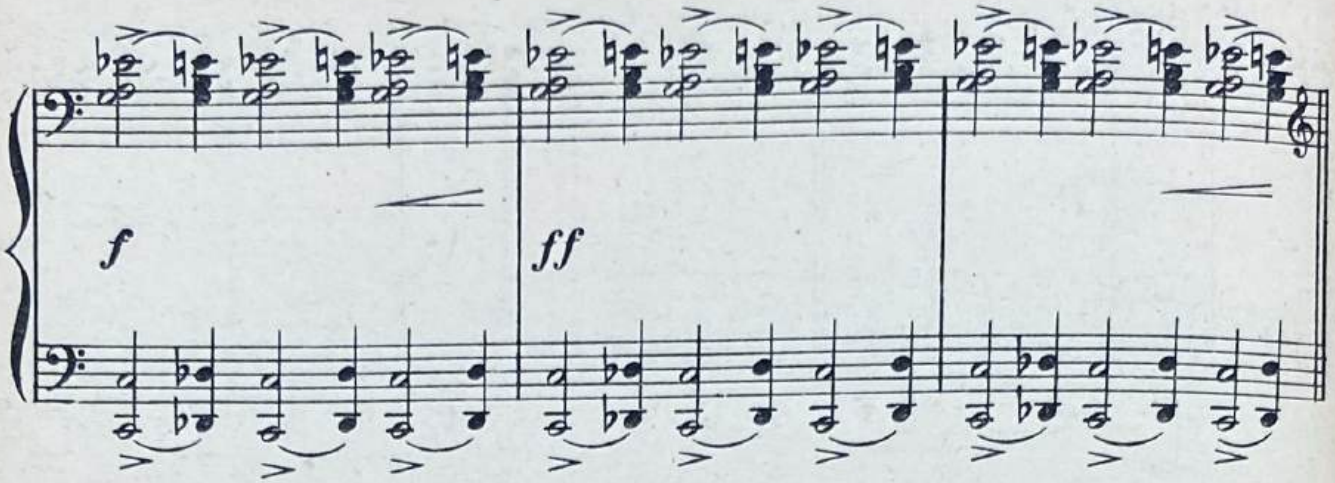


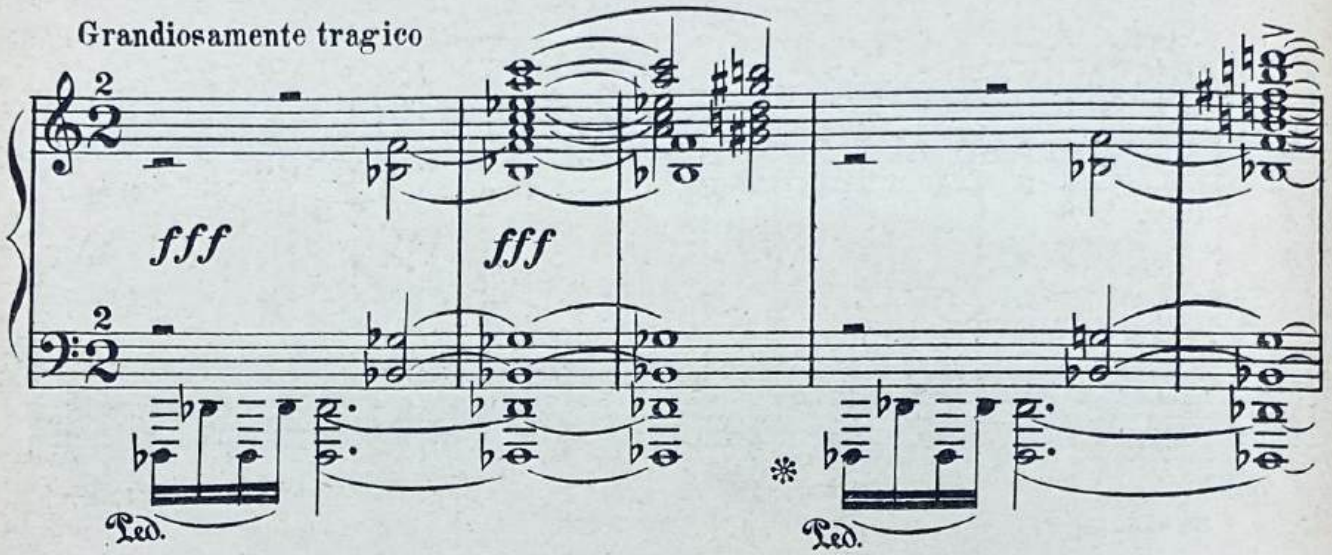


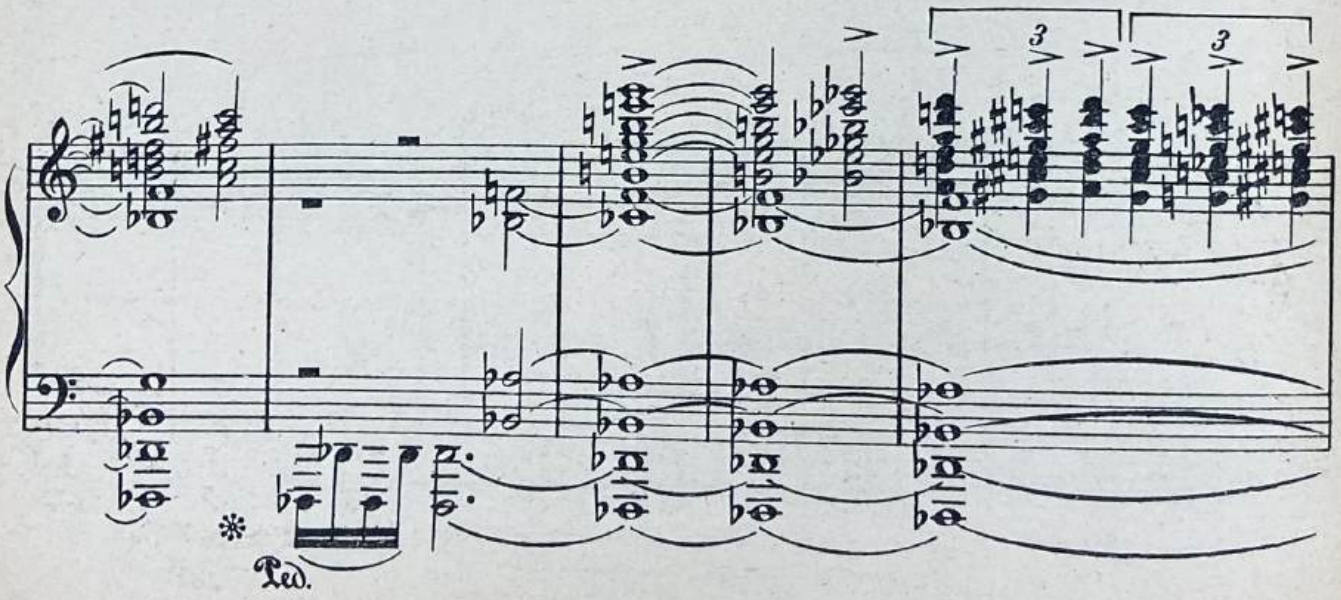

ff
mf

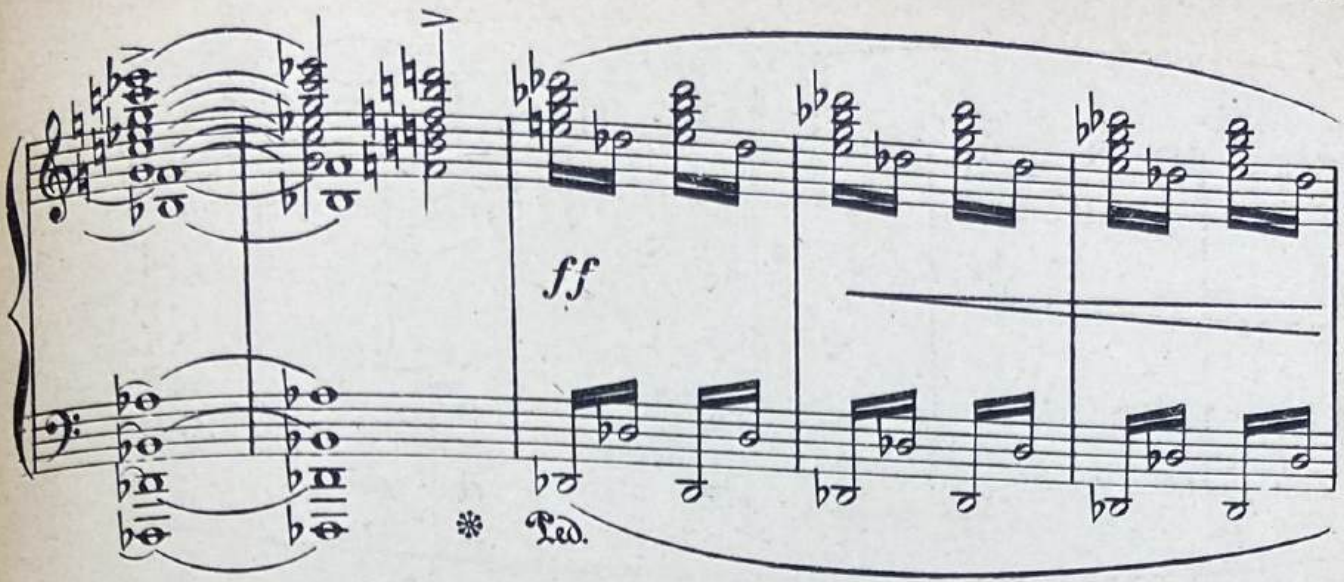

sf
sf
mf
sf
sf
p

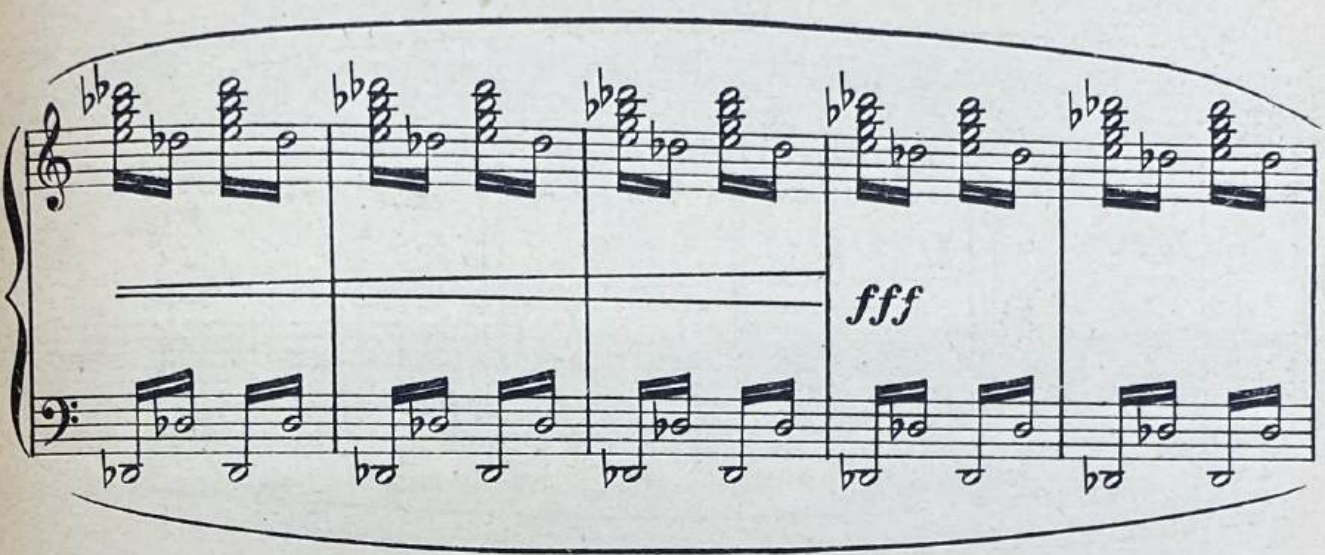

sf
p
sf
p
sf
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
mf

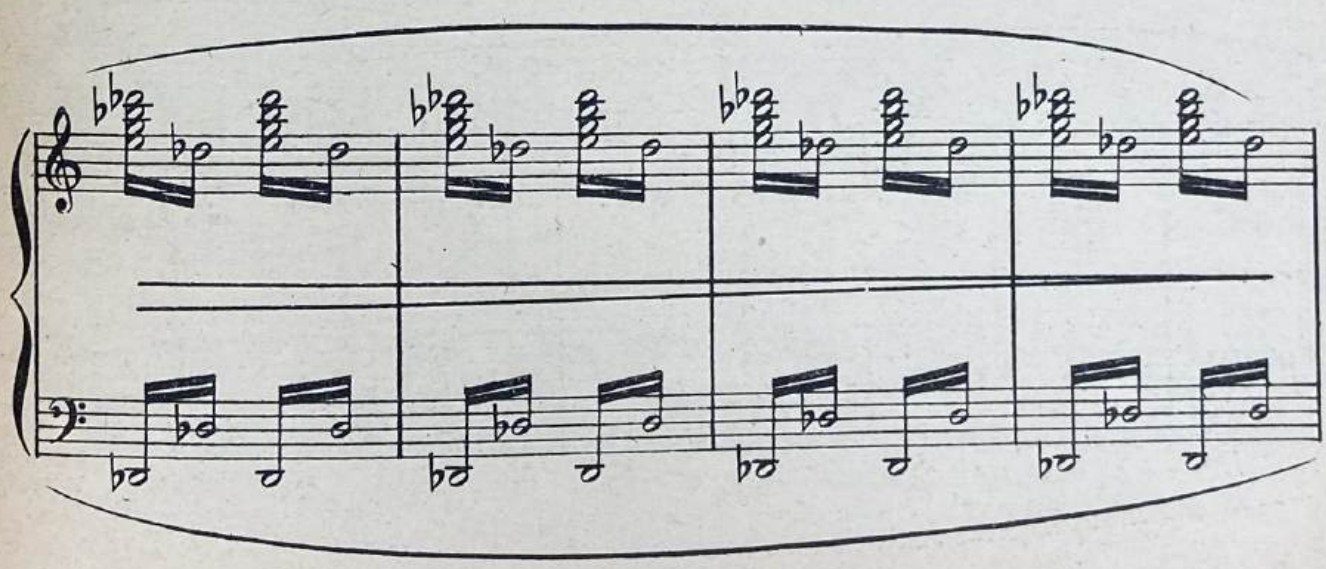

f
ff

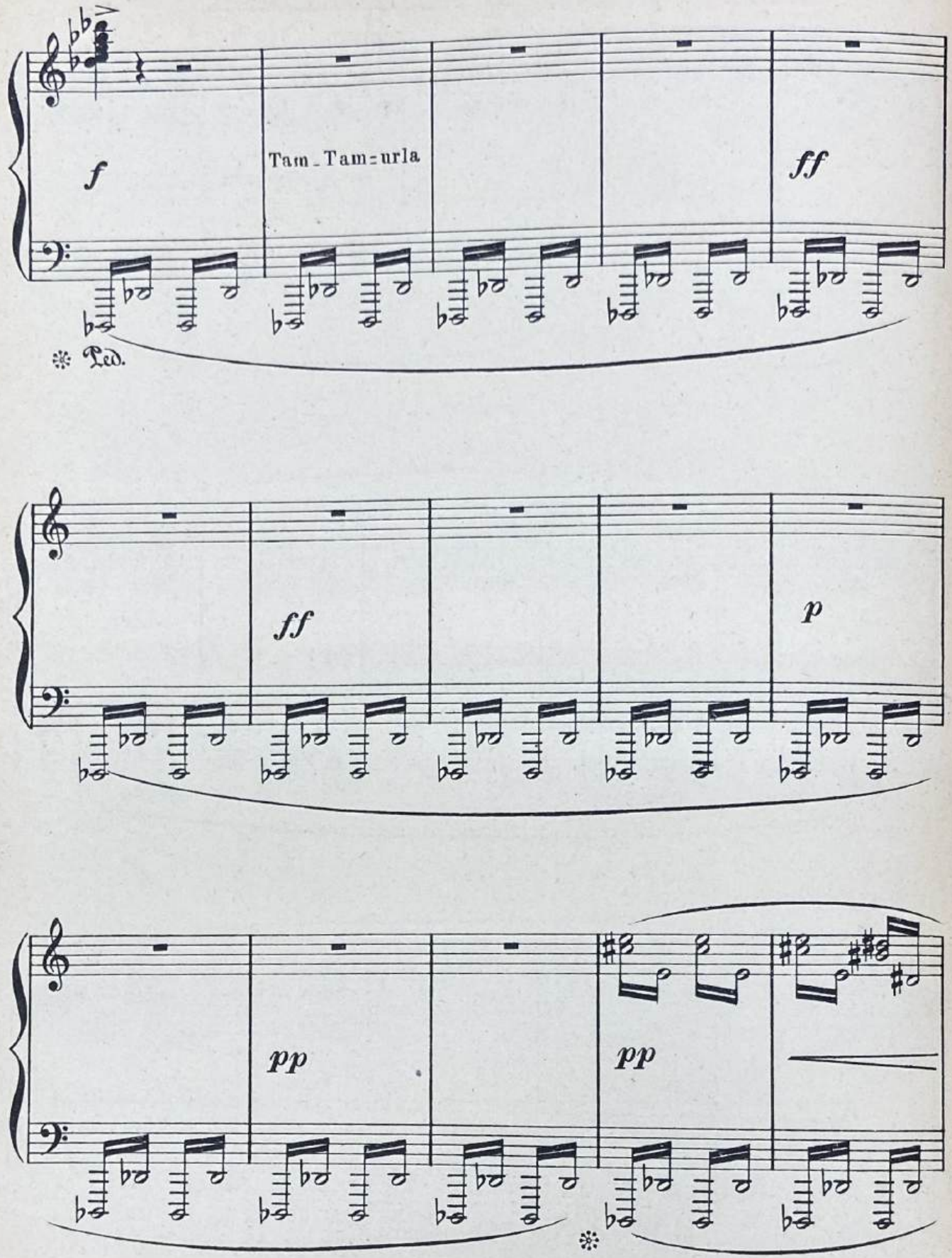

Grandiosamente tragico
fff
fff
Ped.
Ped.

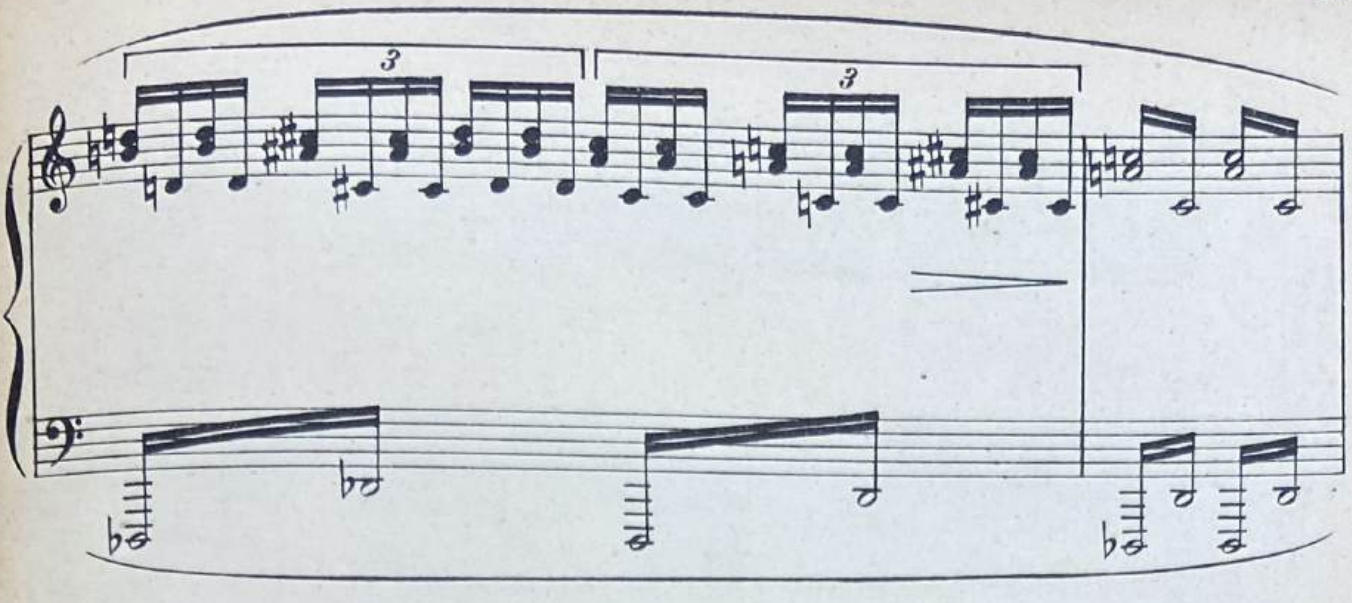

3
3
Ped.

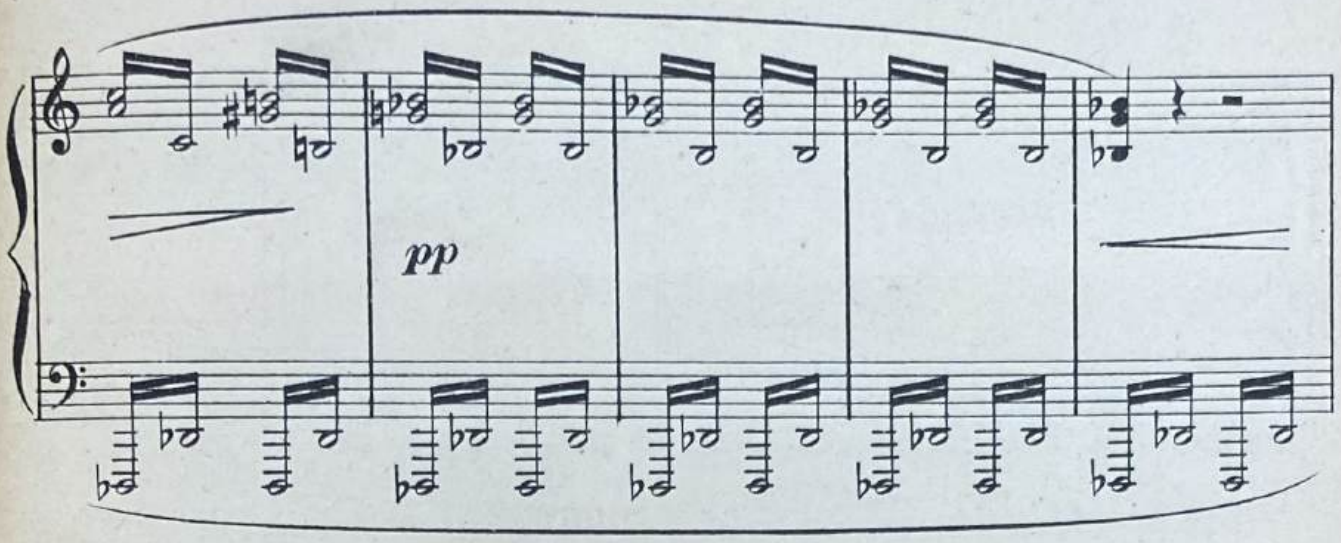

ff
Ped.

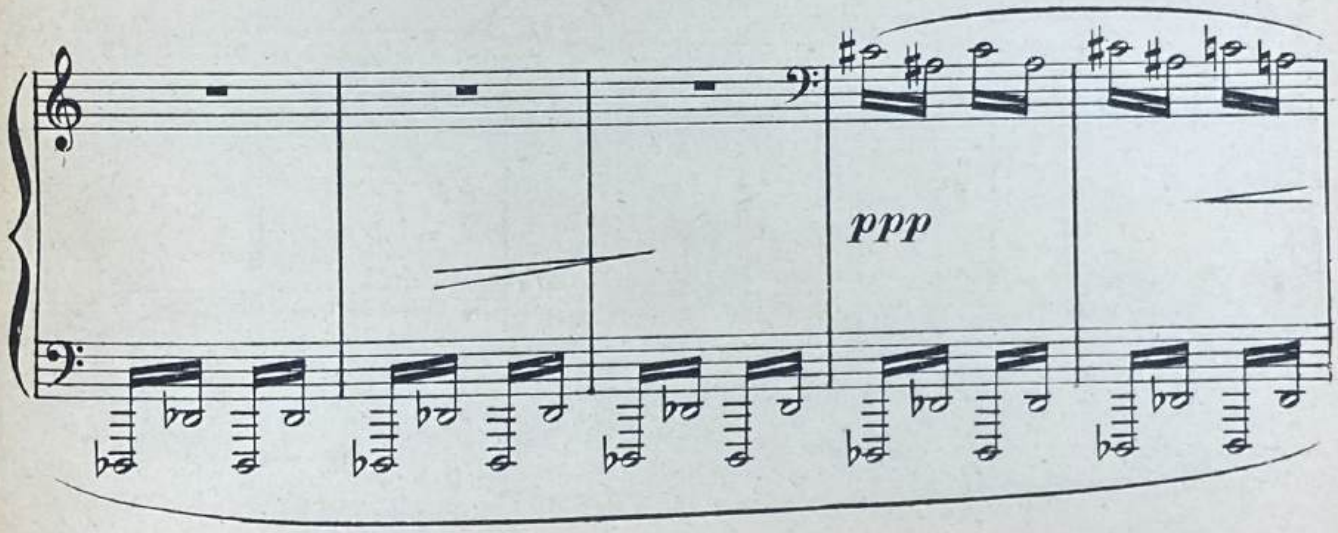

fff

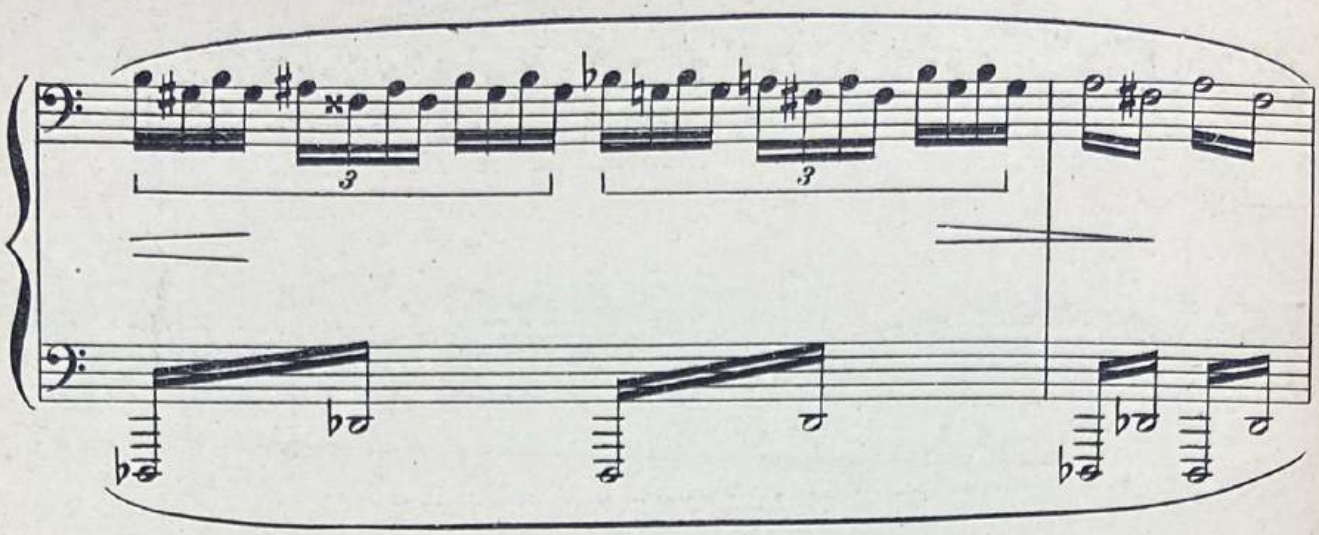


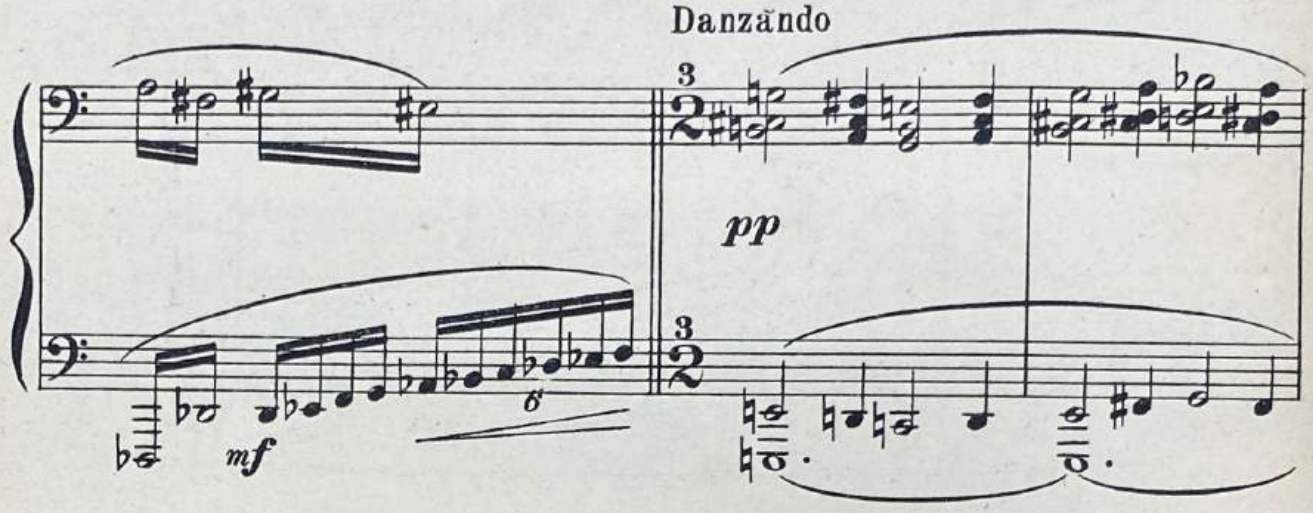

f
Tam-Tam=urla
ff
Ped.
ff
p
pp
pp

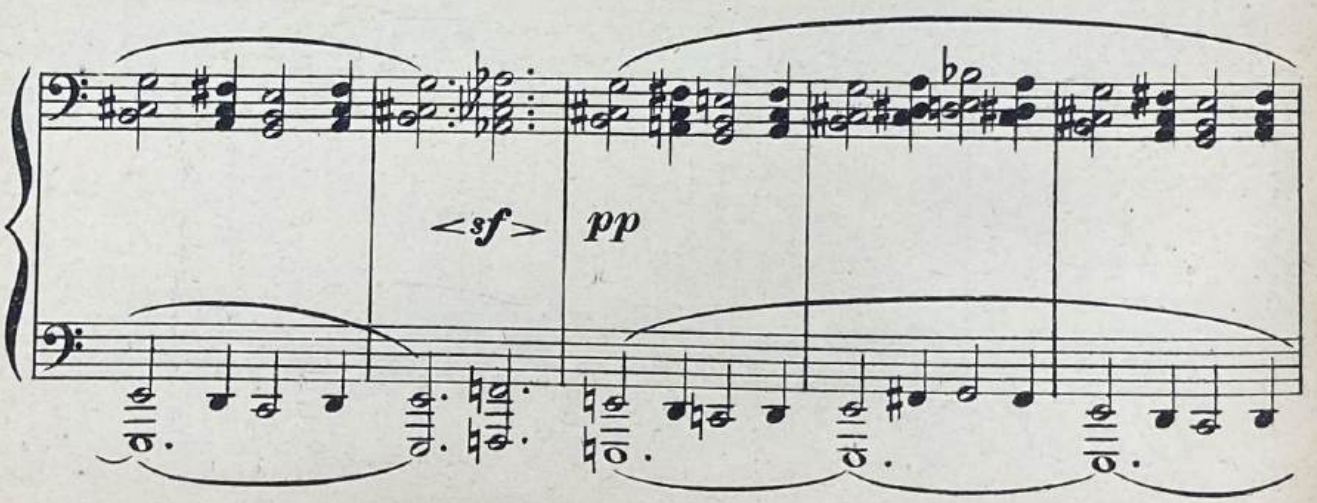

3
3

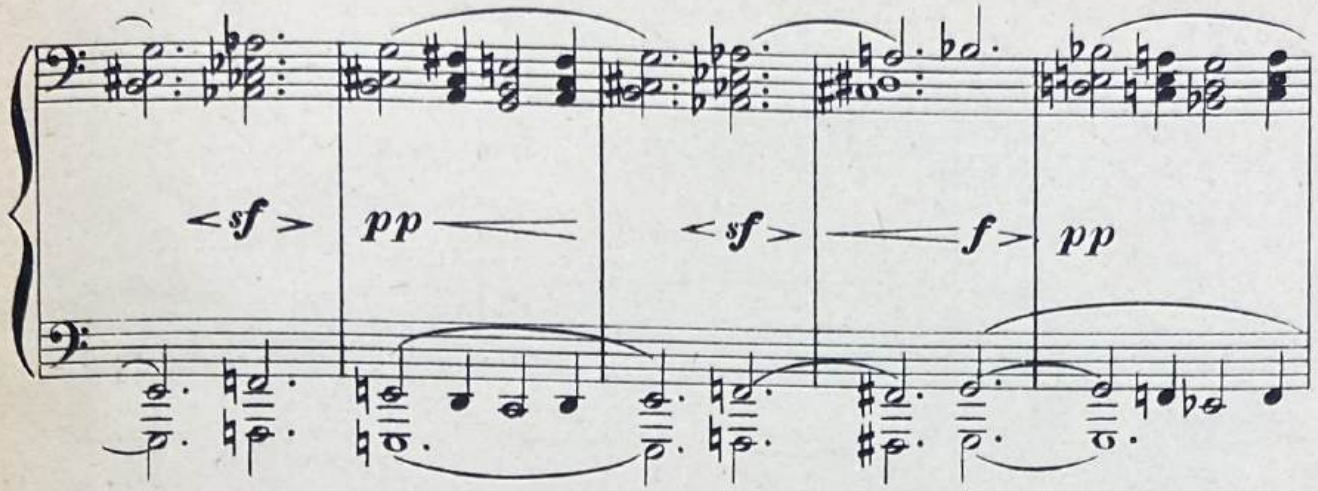

pp

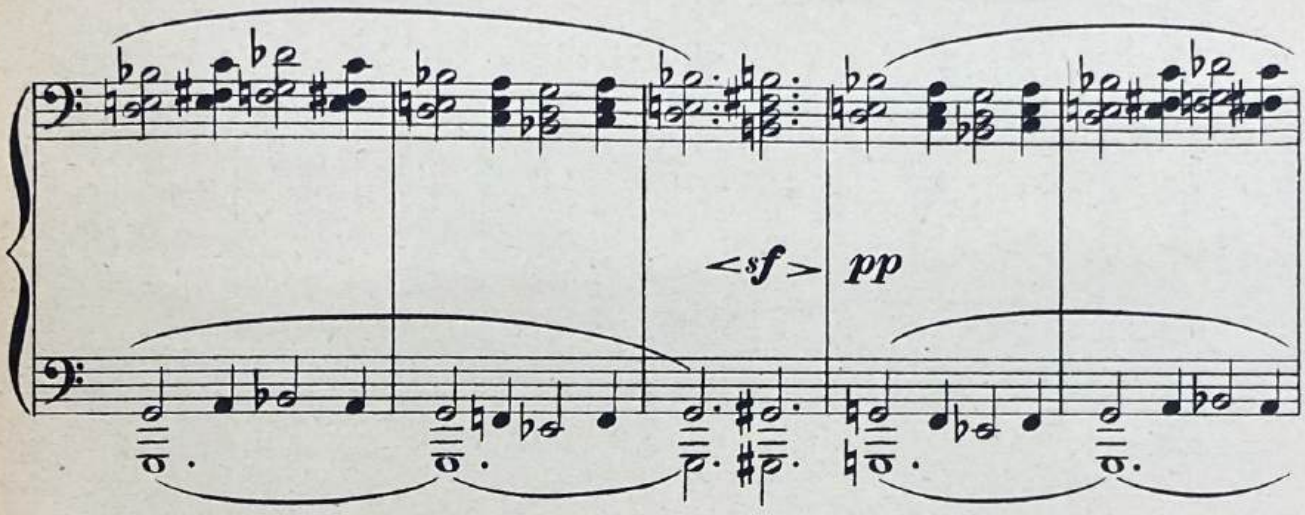

ppp

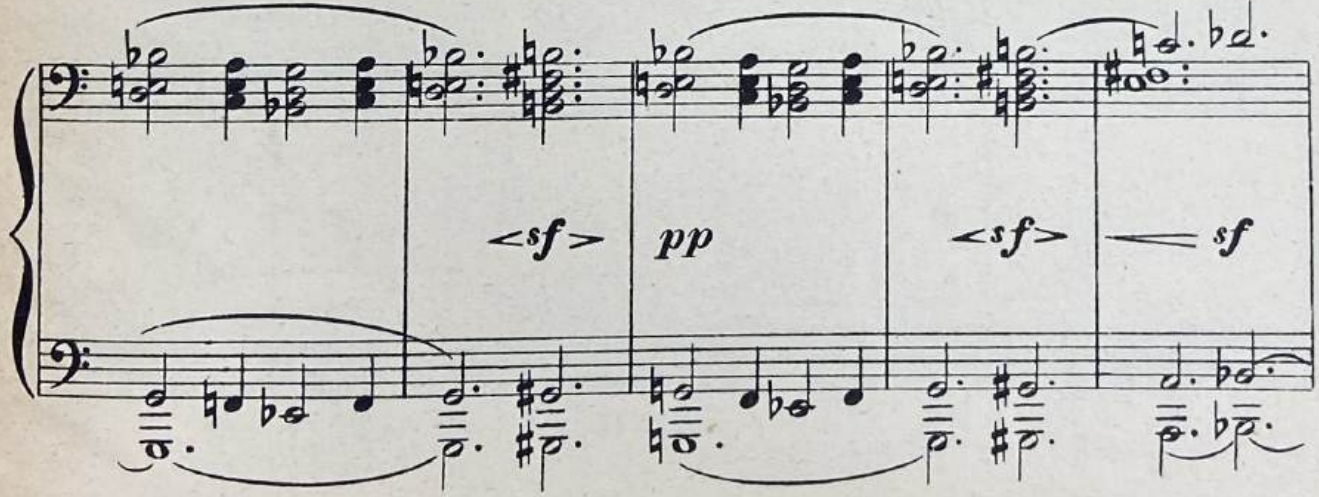


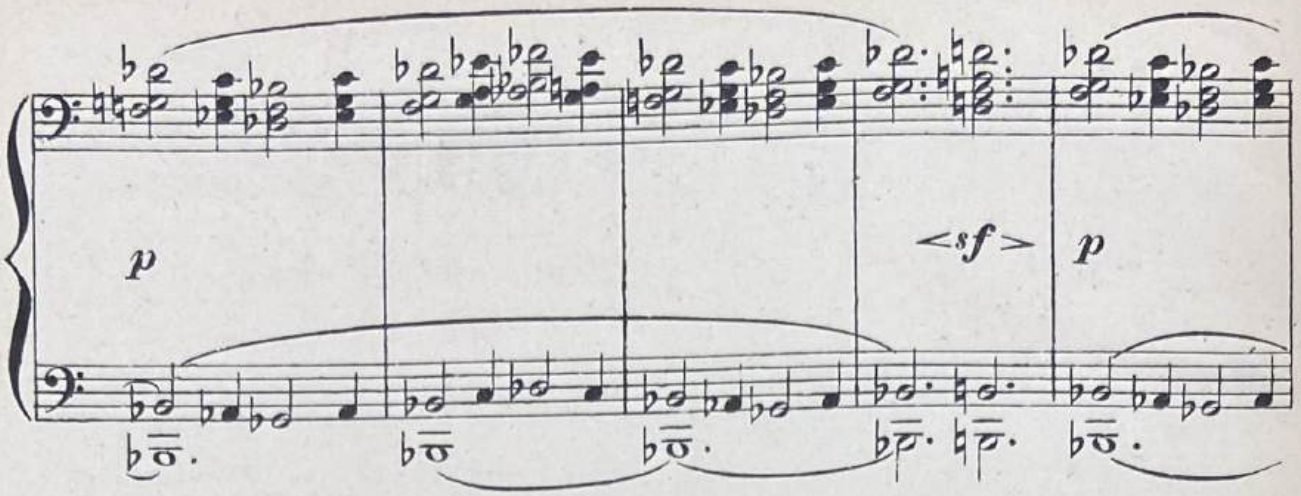

Danzando
pp
mf

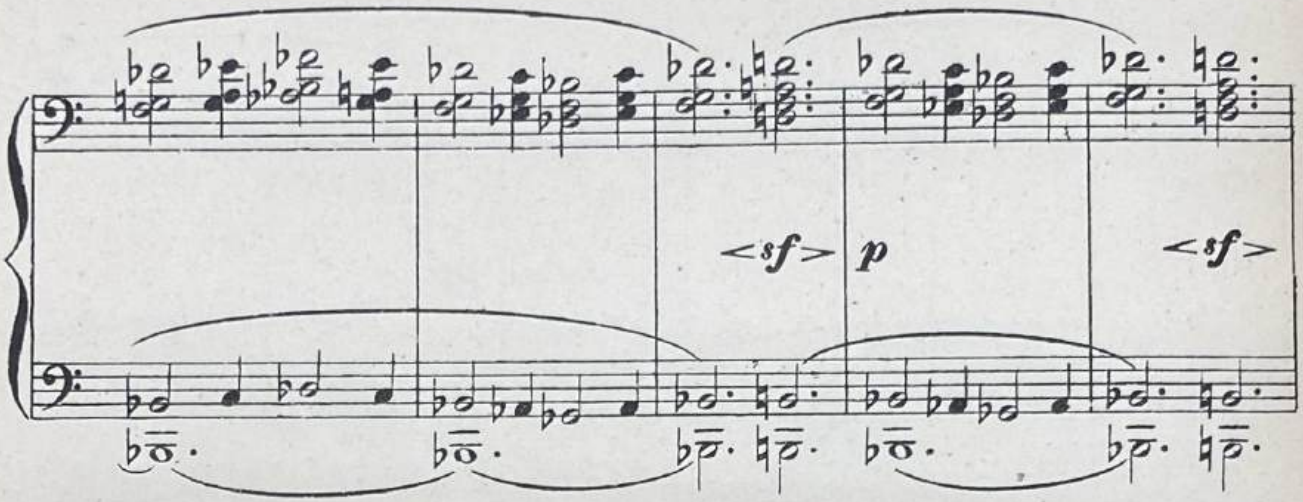

<sf>
pp

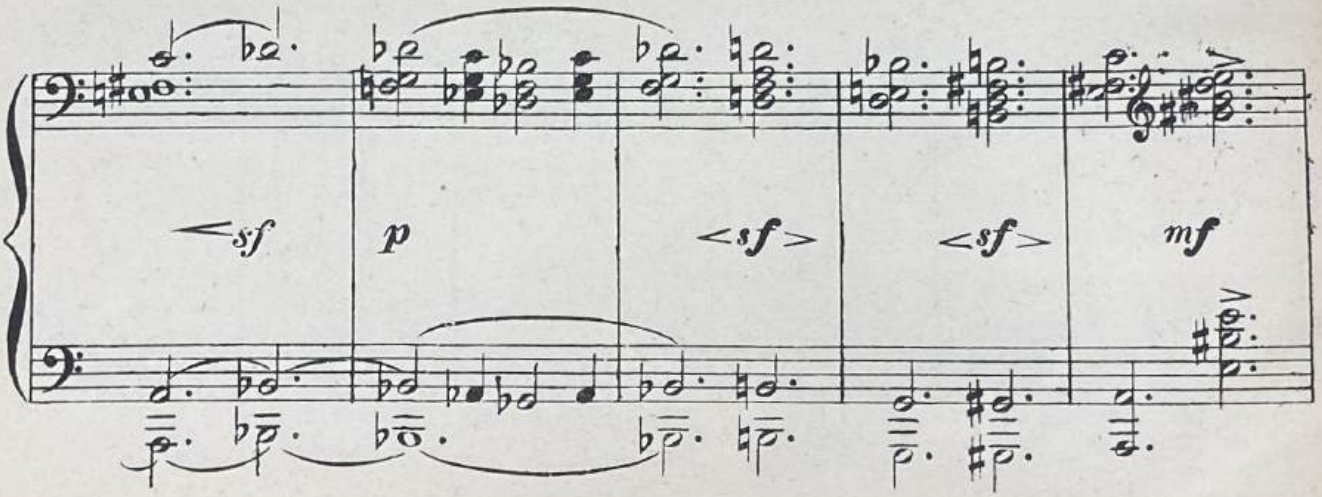

<sf> pp <sf> f> pp

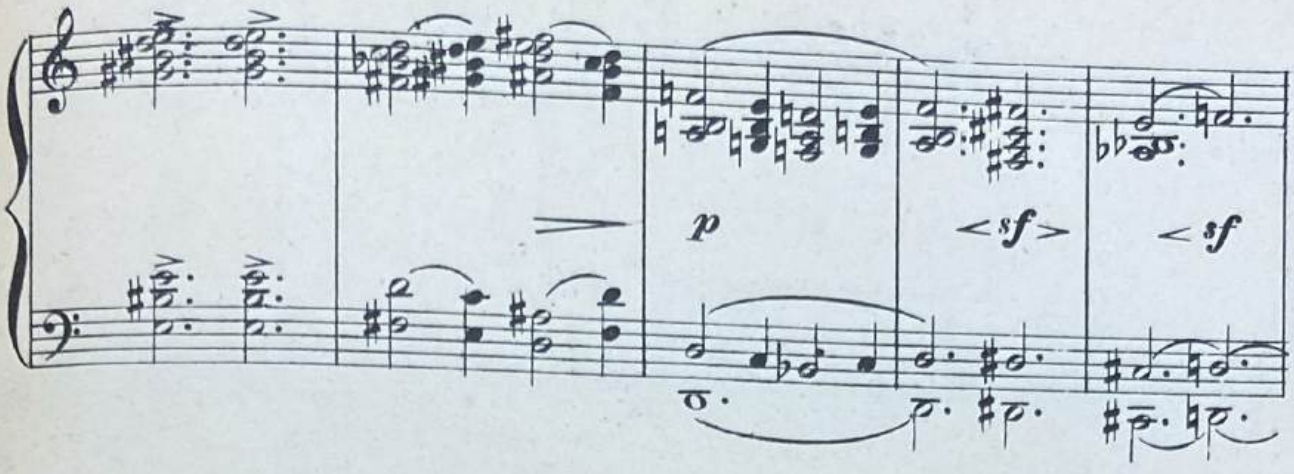

<sf> pp

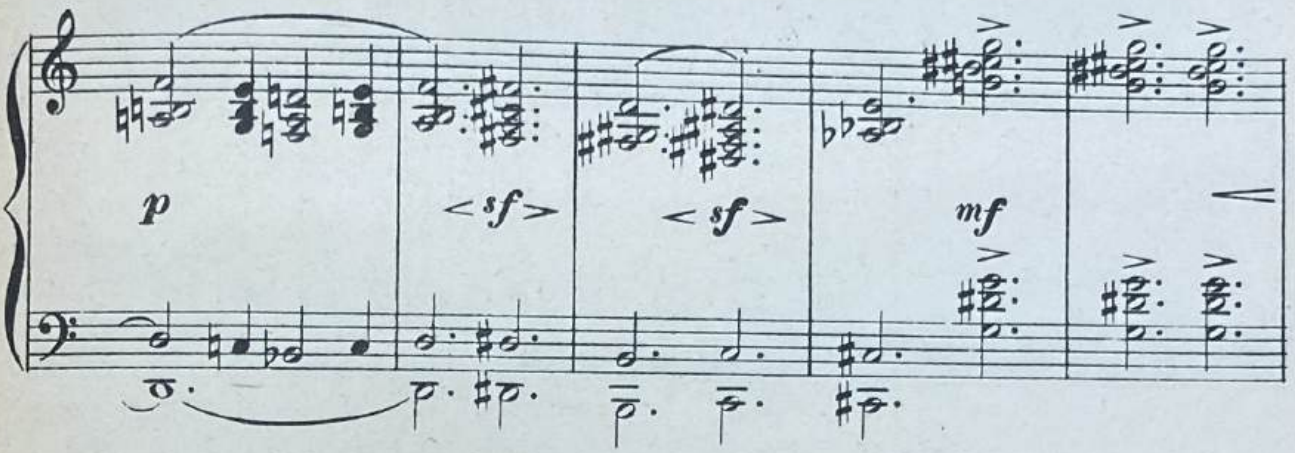

<sf> pp <sf> sf

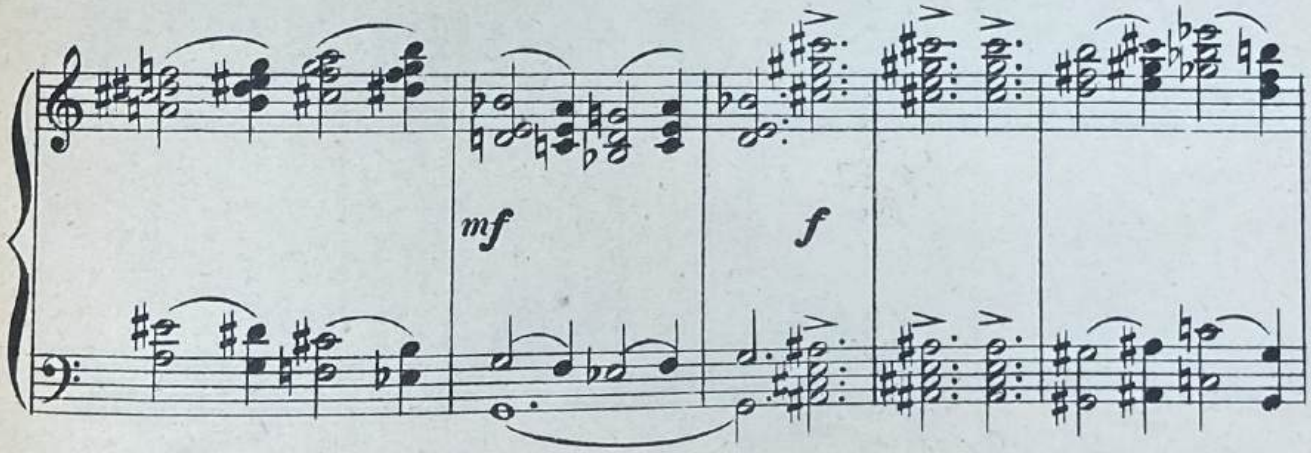

p
<sf>
p


<sf>
p
<sf>

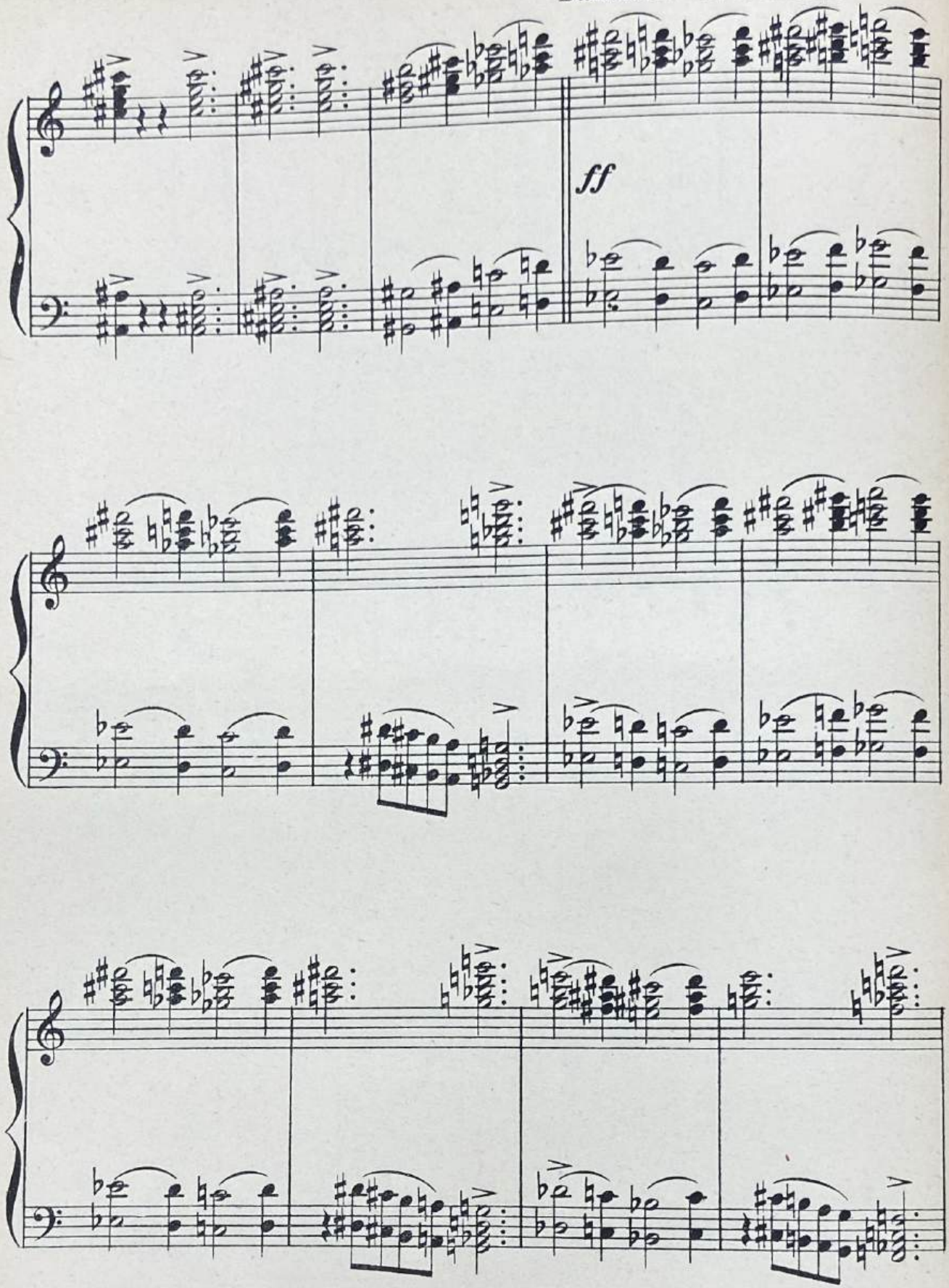

<sf
p
<sf>
<sf>
mf

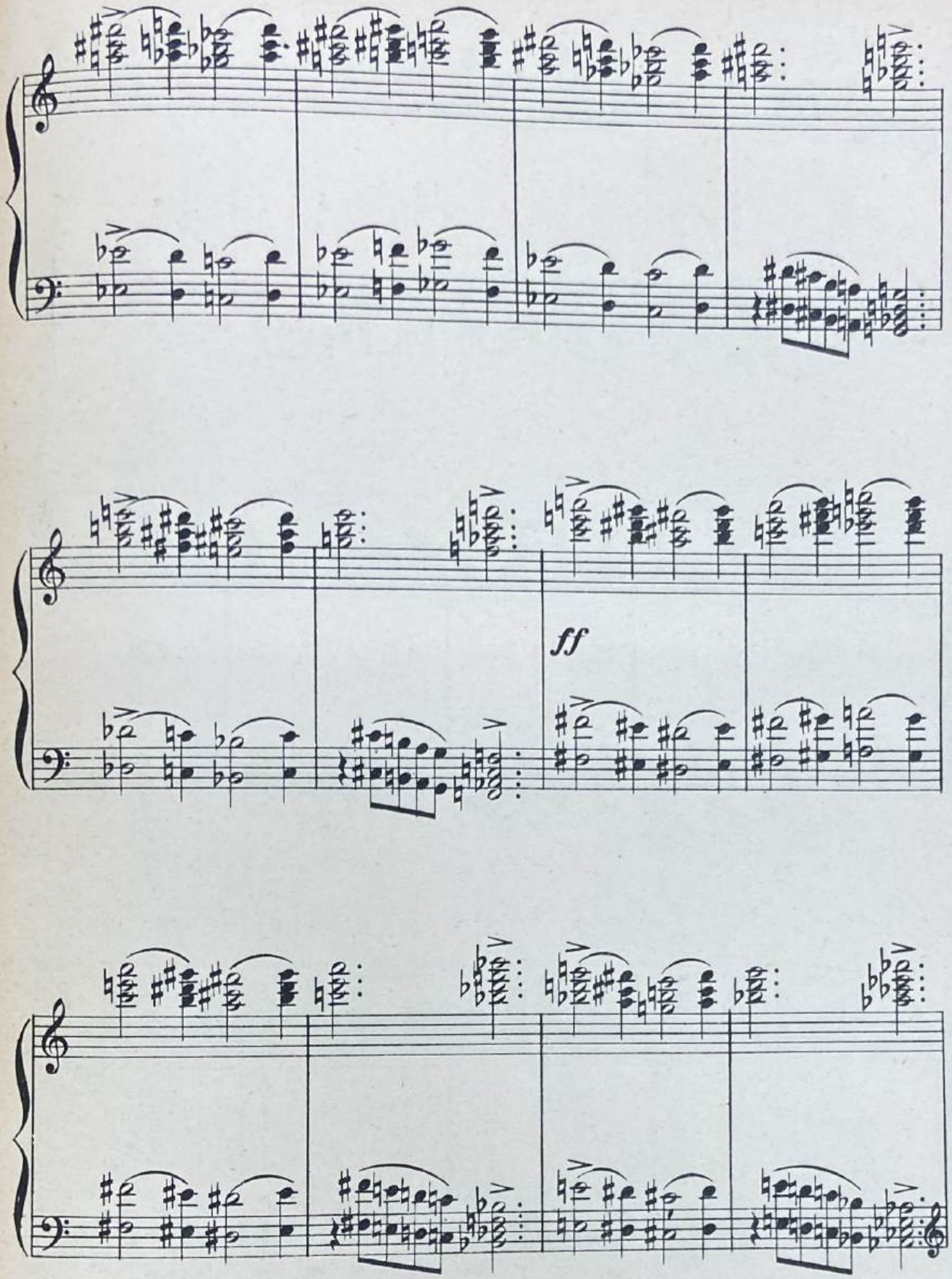

p
<sf>
<sf

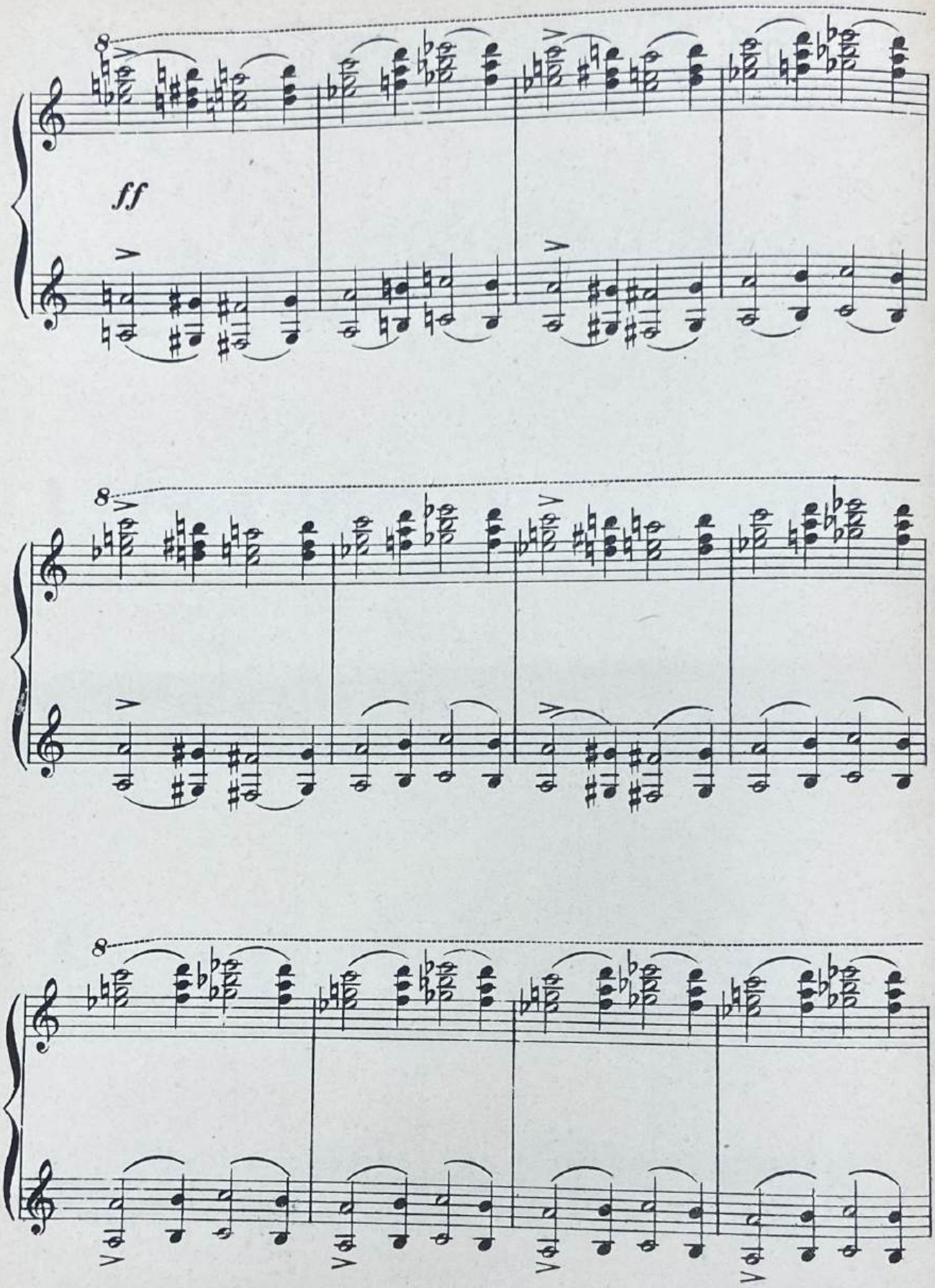

p
<sf>
<sf>
mf

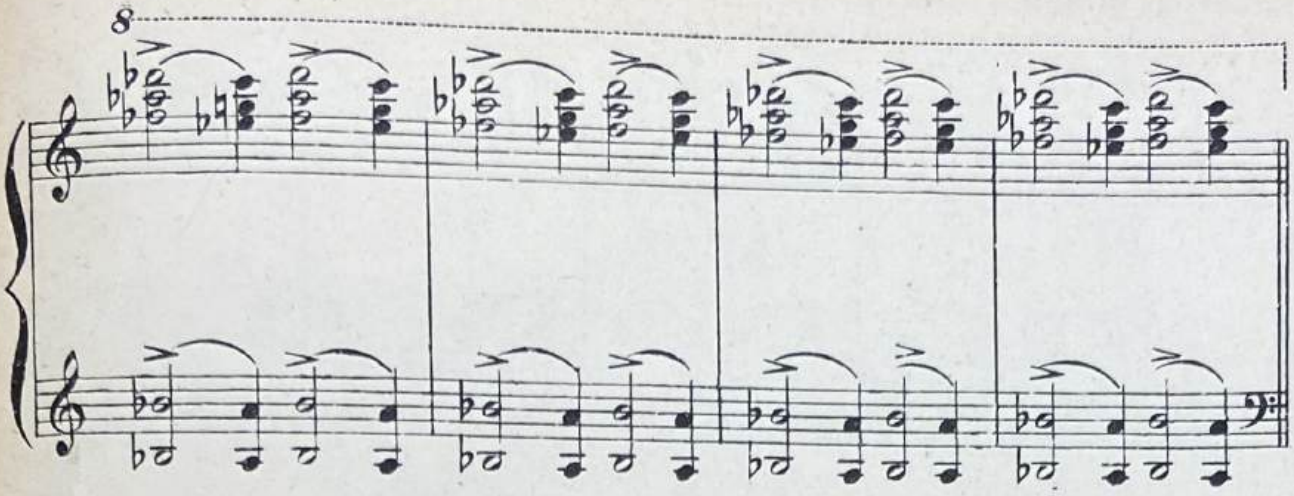

mf
f

Danzando vivacemente

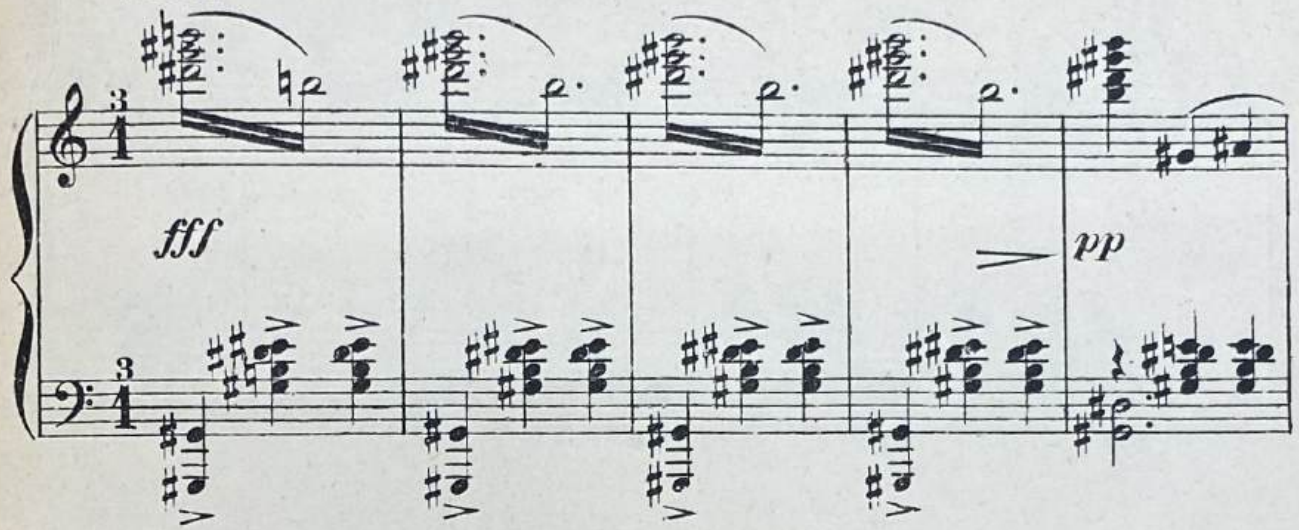


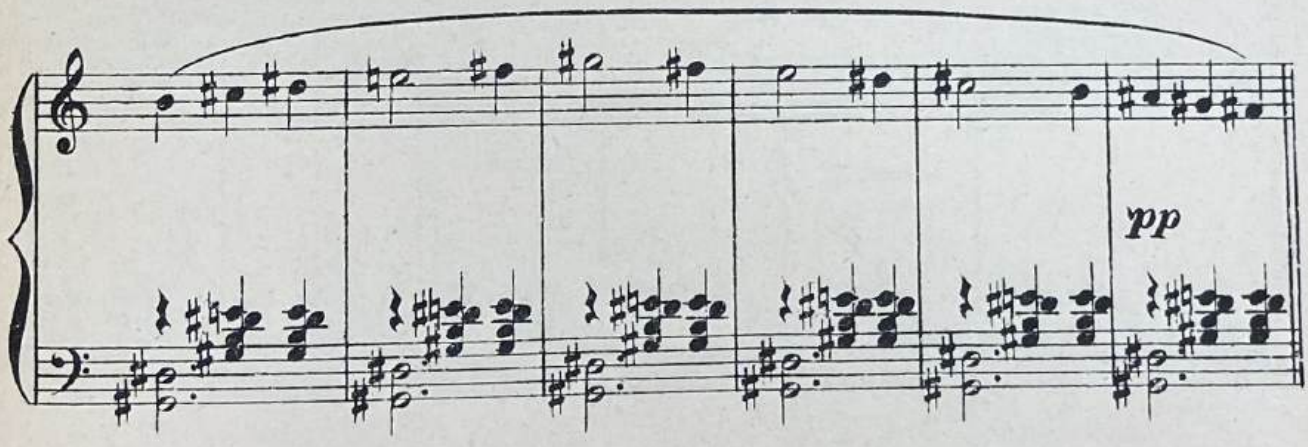

ff


8
ff
8
8

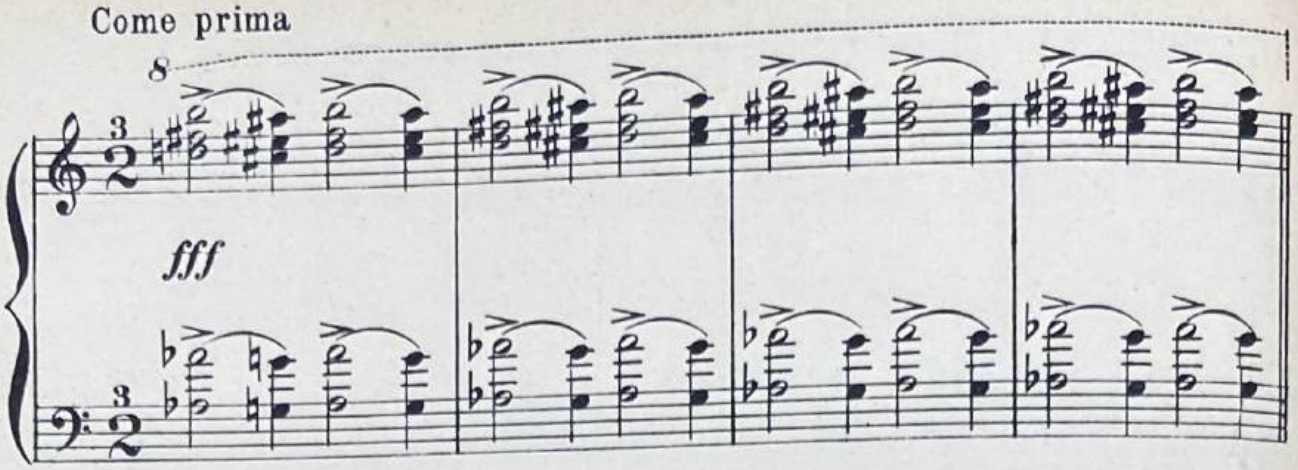


Valzer

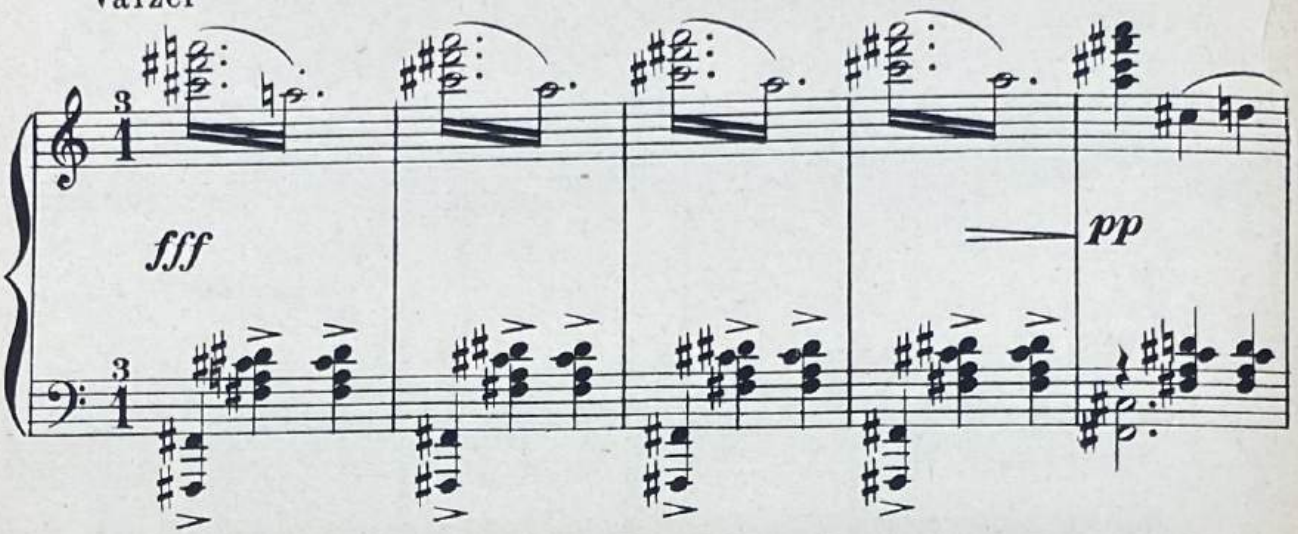


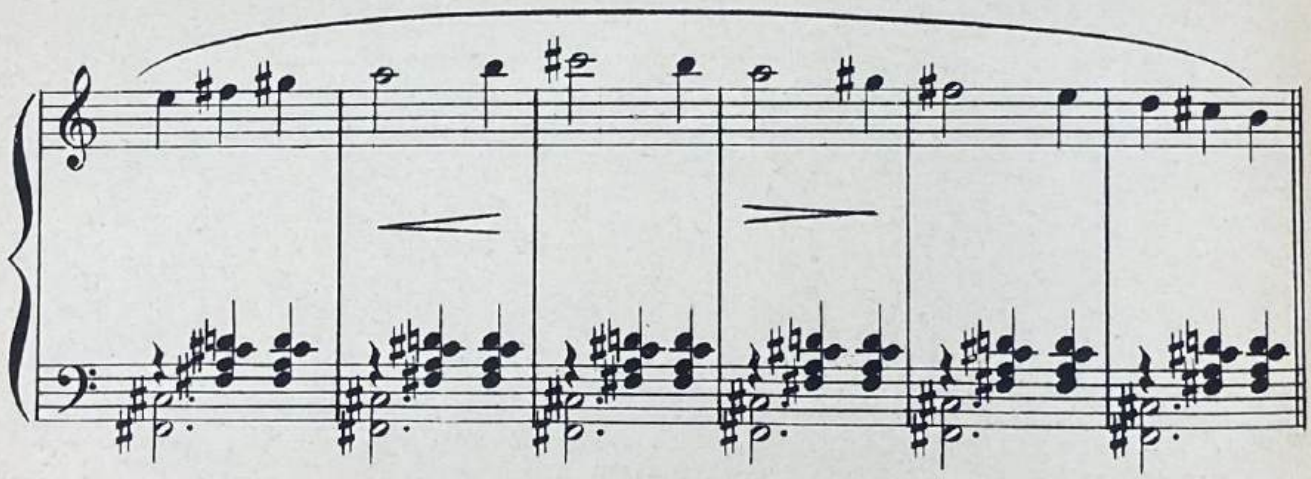


Come prima

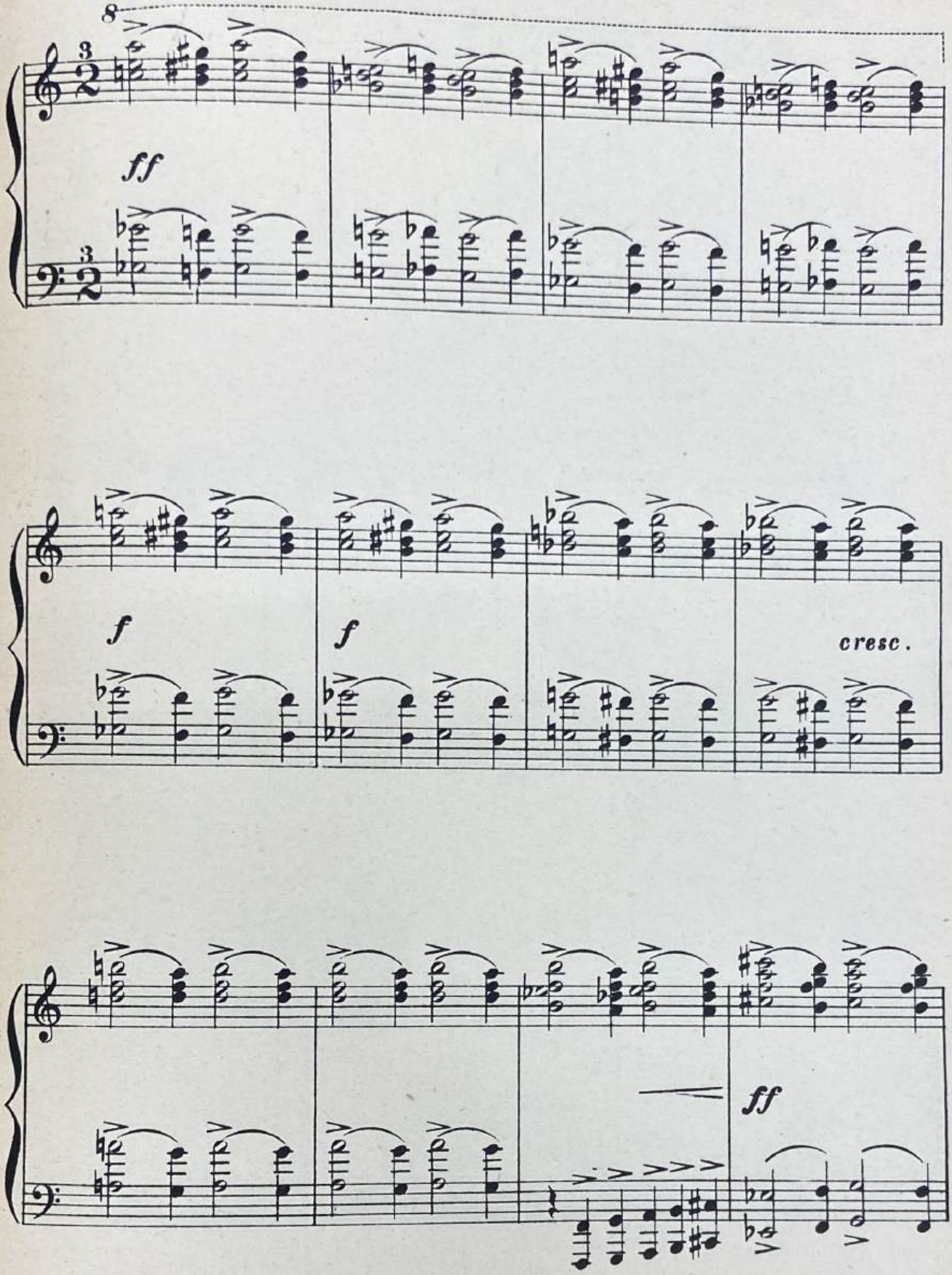


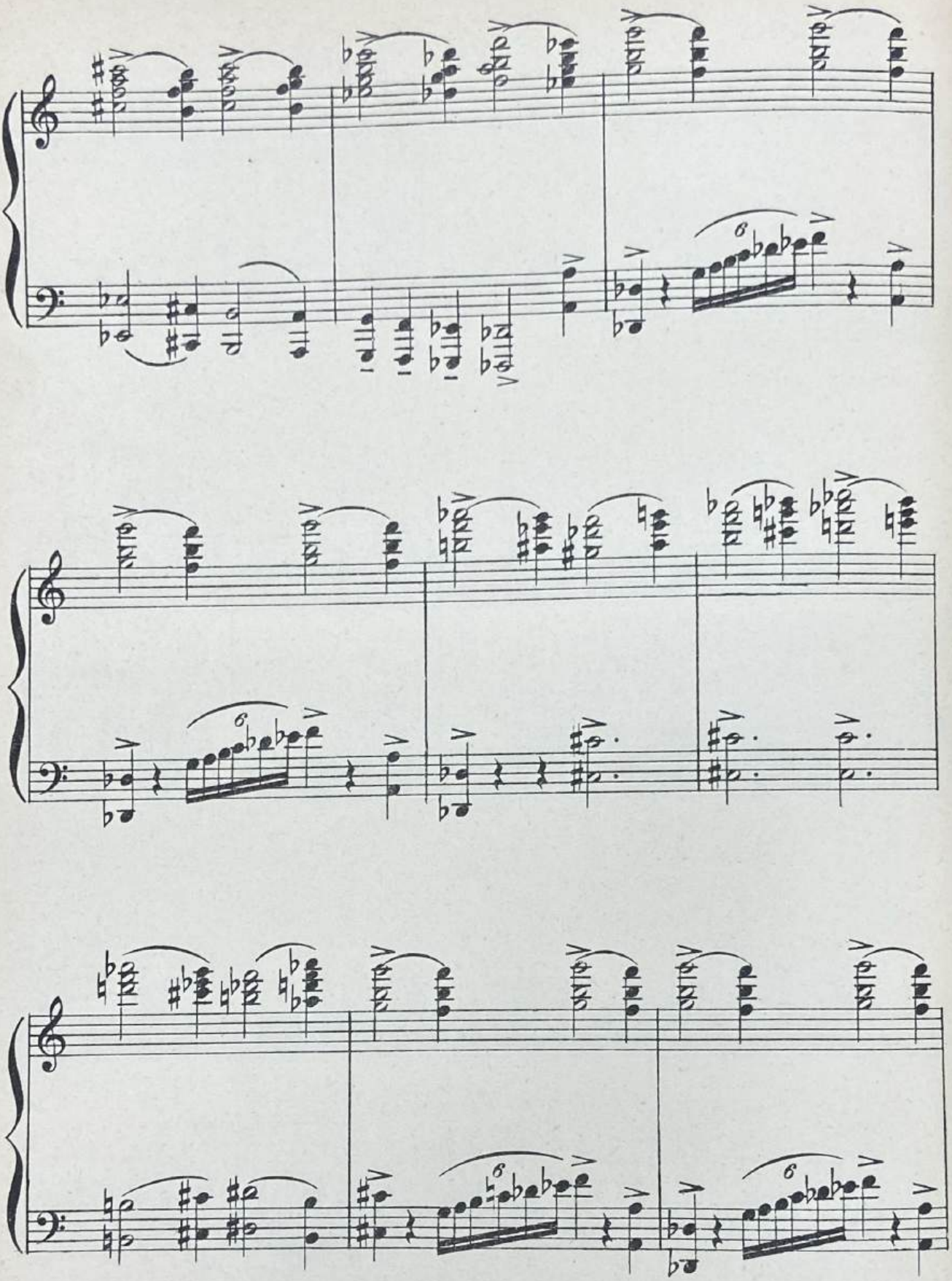
Valzer

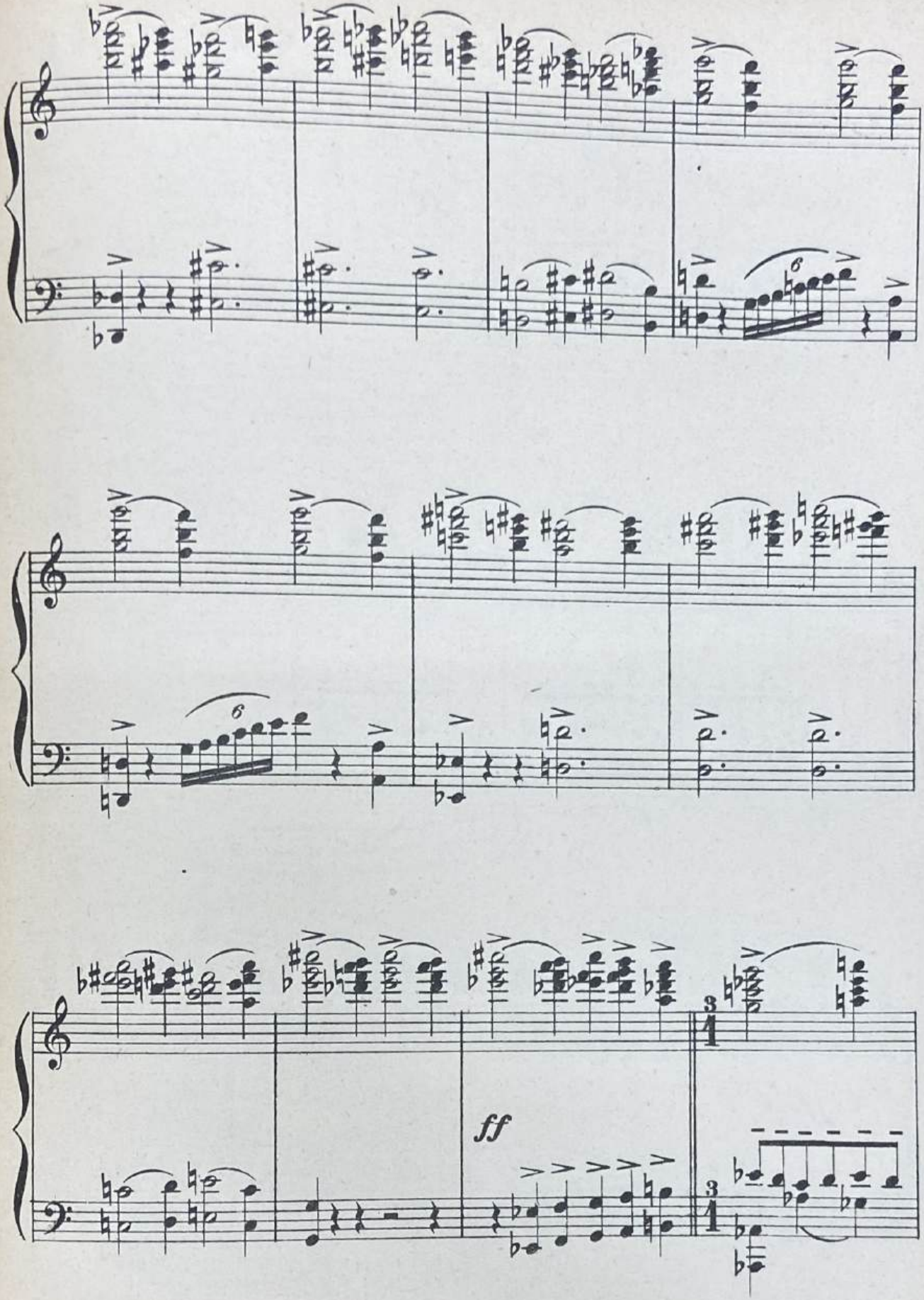


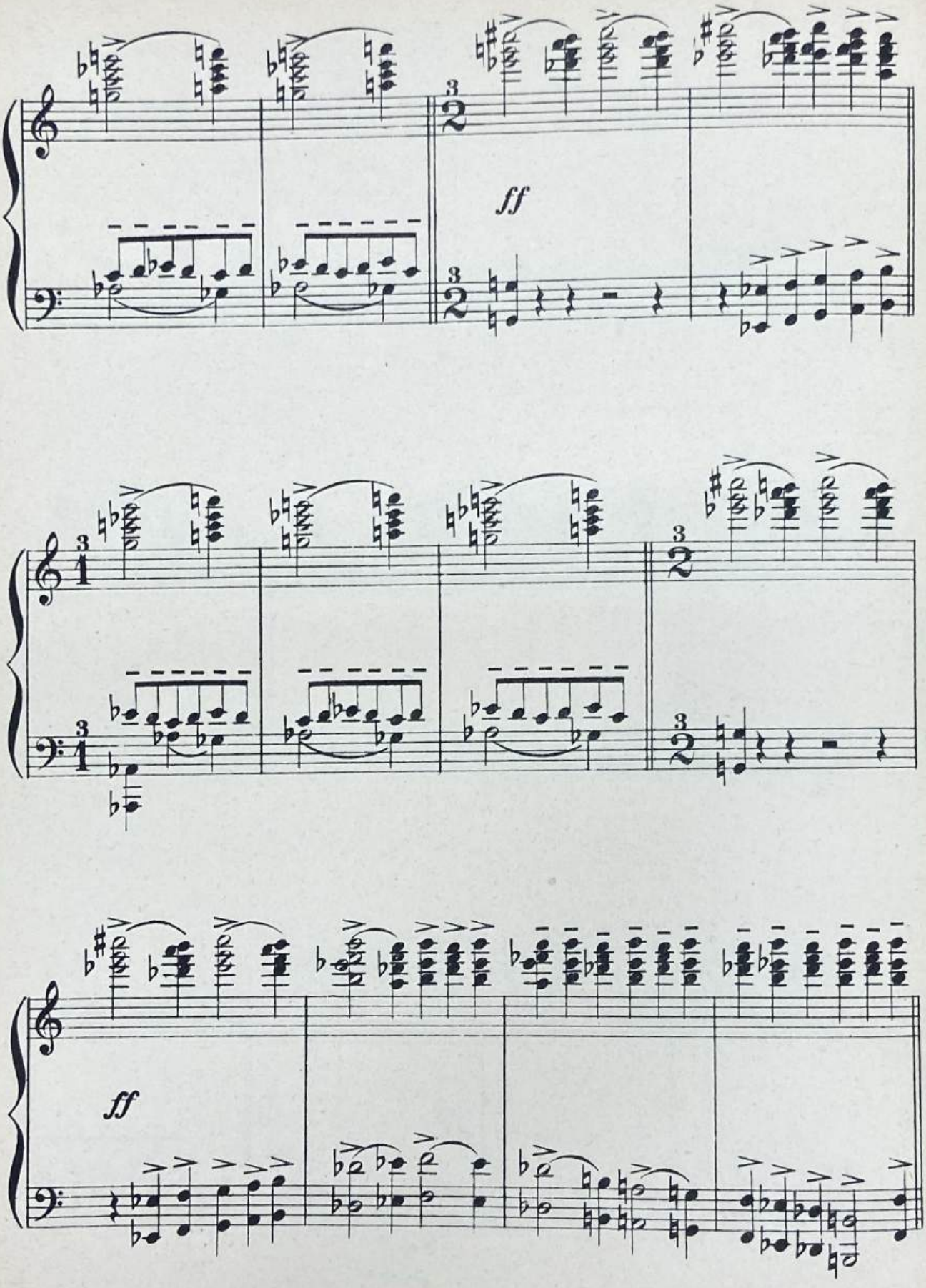


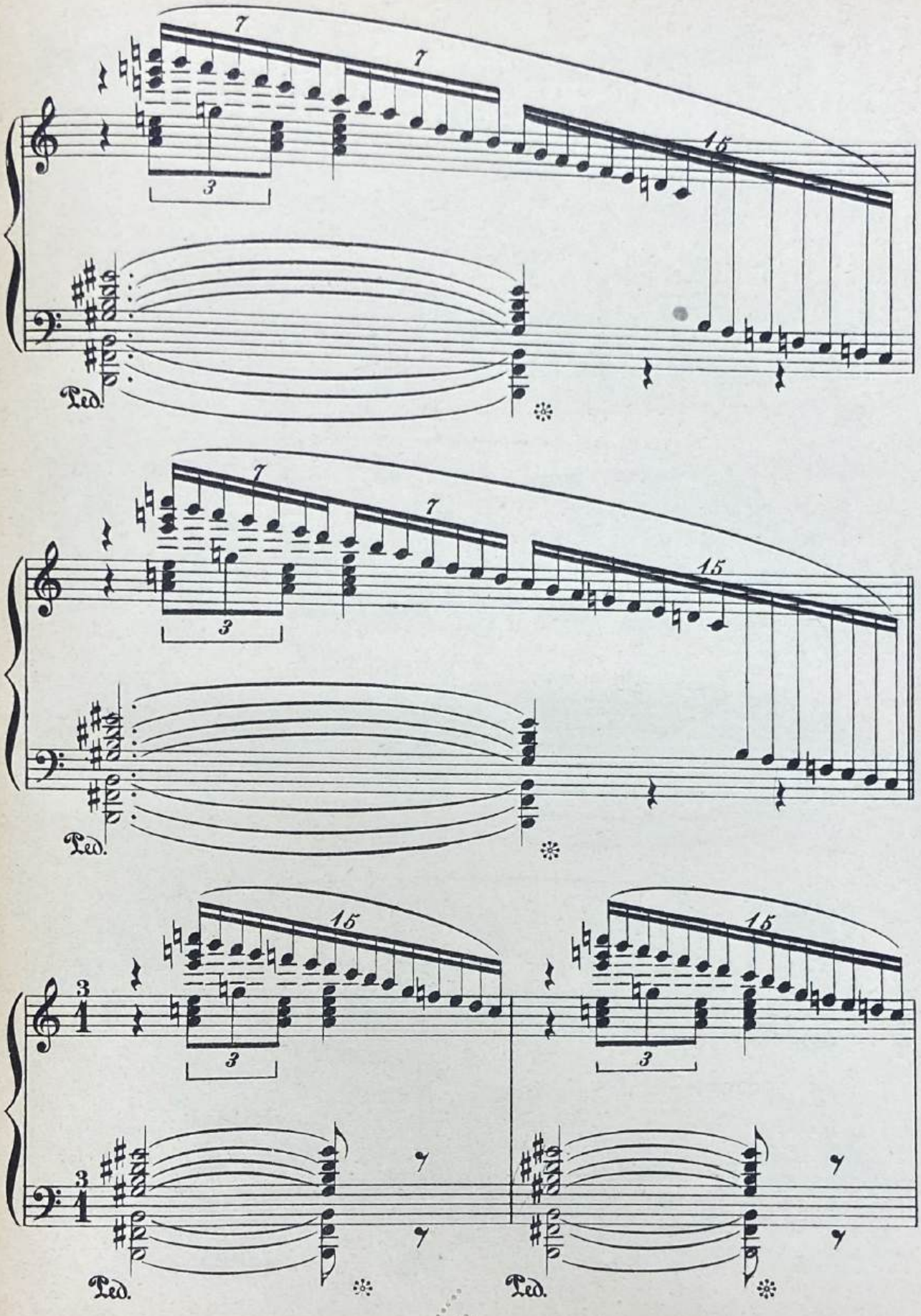
Come prima

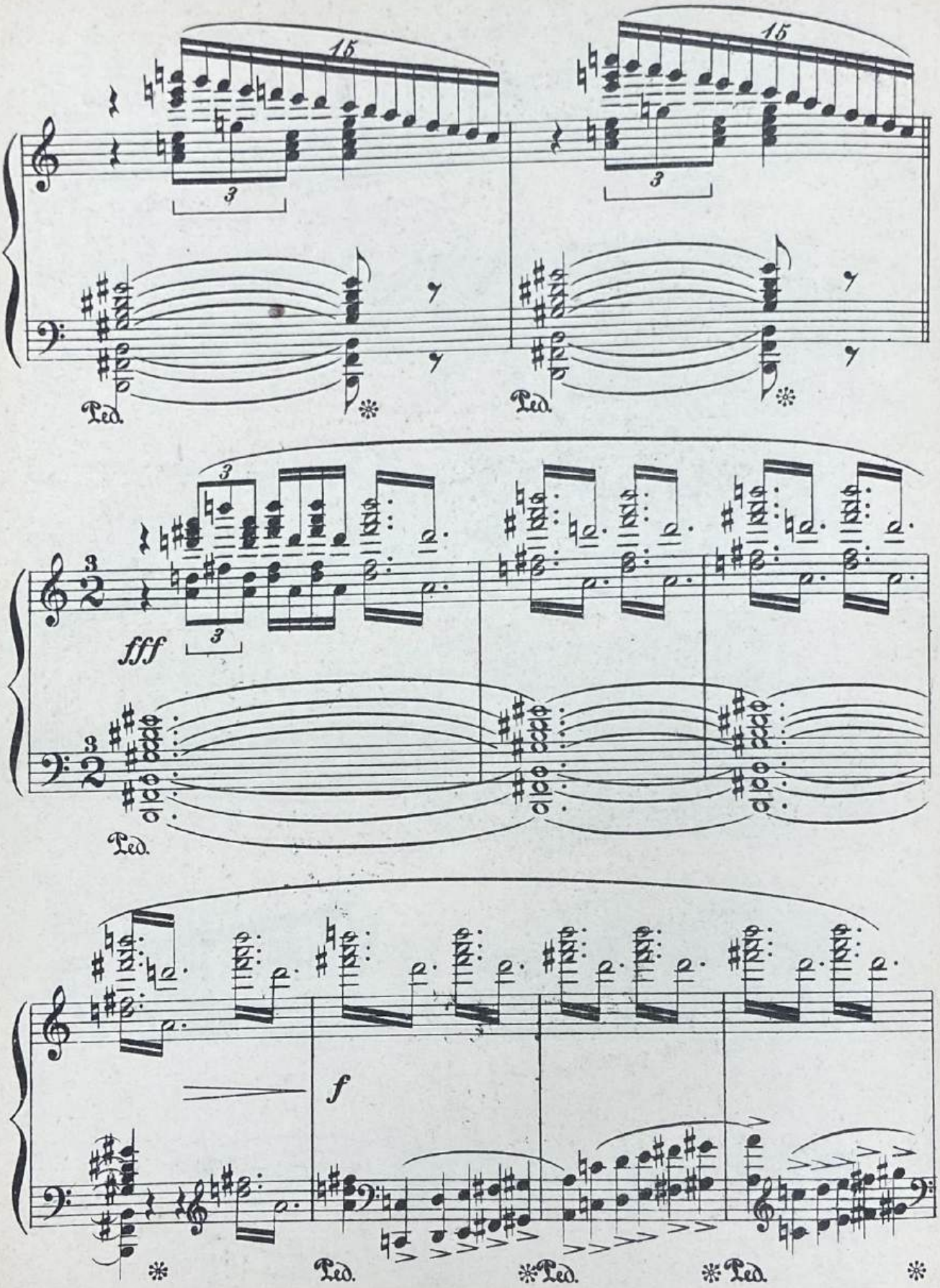


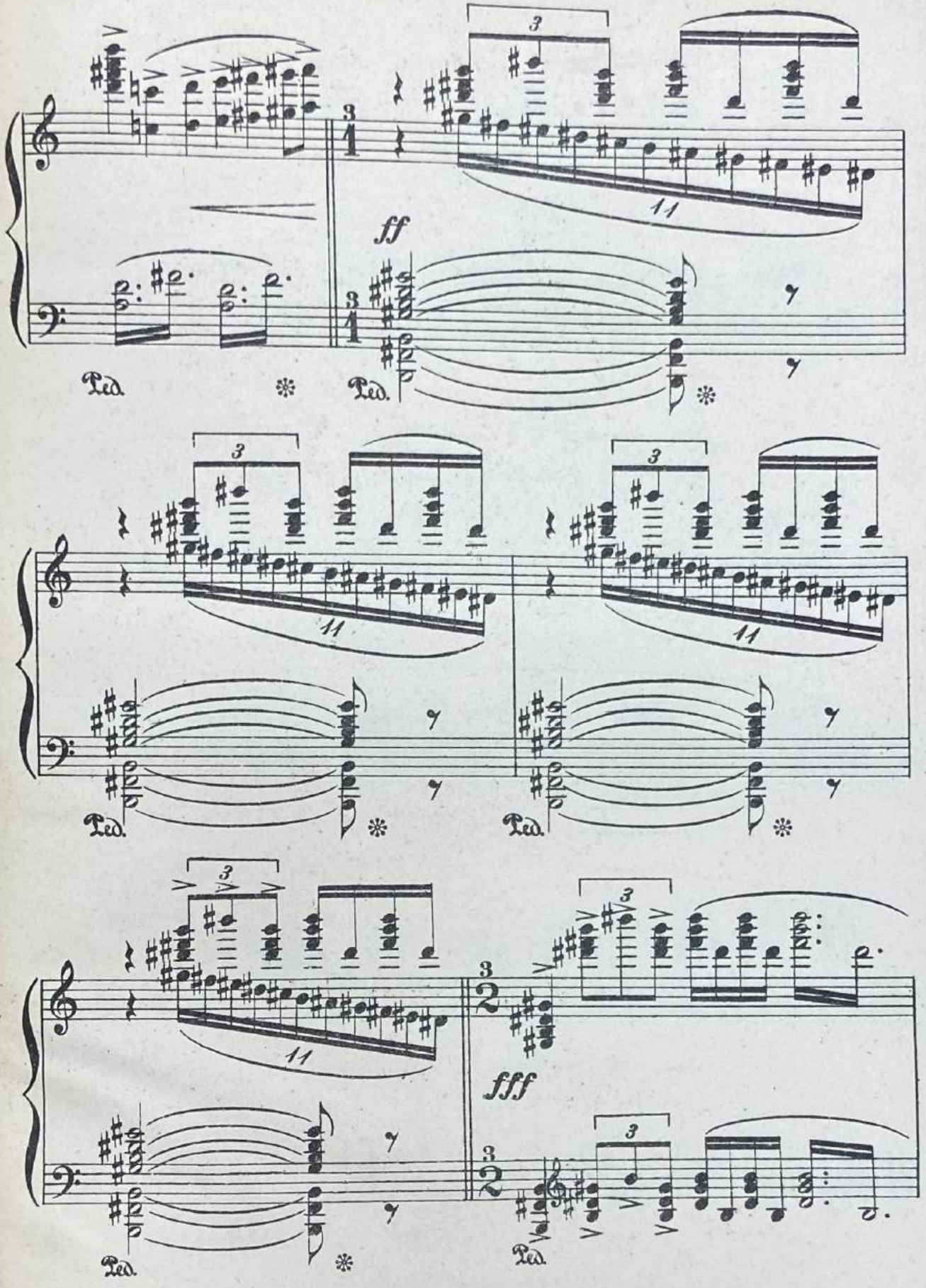


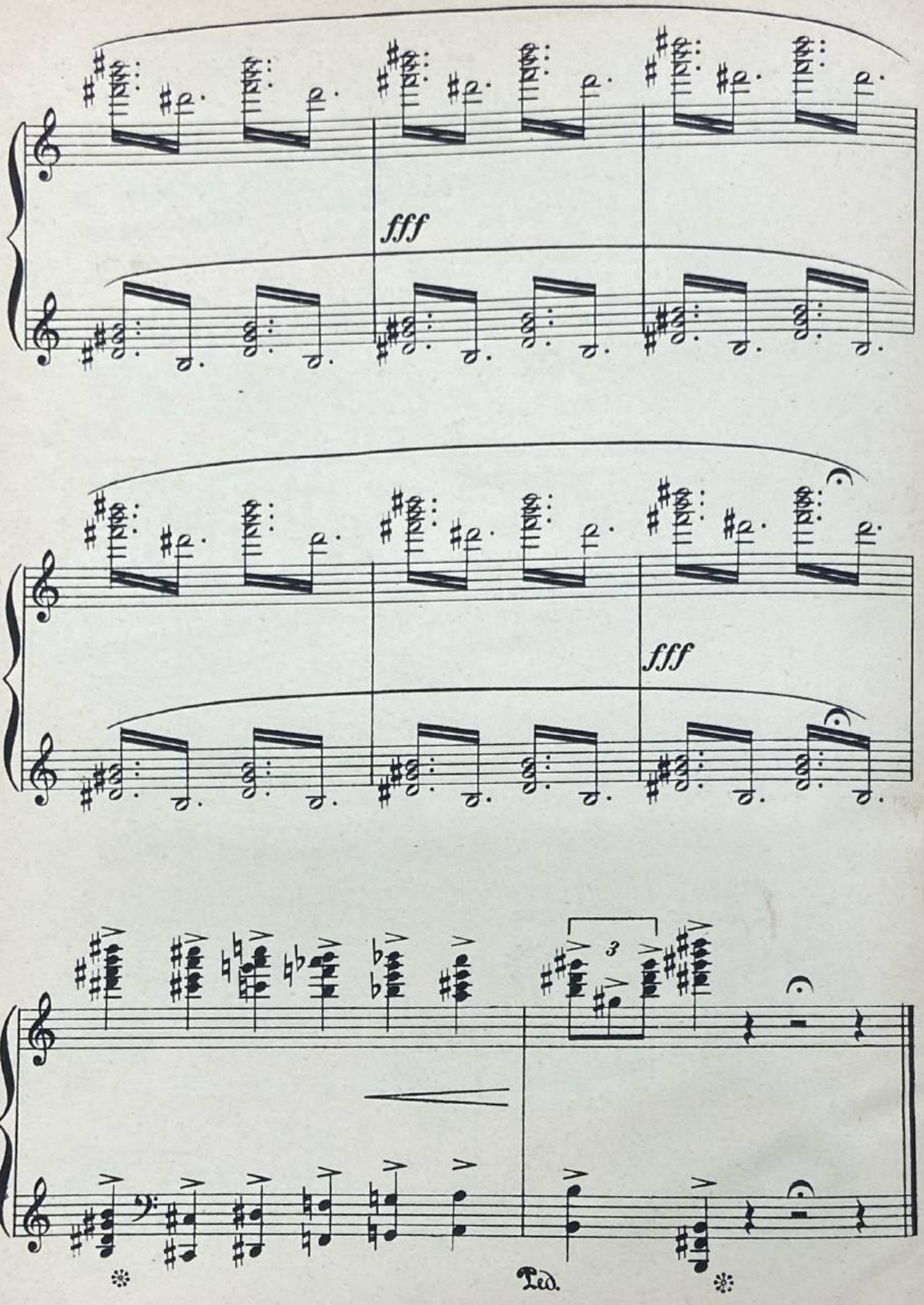

ff


ff
ff


7
7
15
3
Ped.
7
7
15
3
Ped.
15
15
3
3
3
1
3
1
Ped.
Ped.


15
3
Ped.
15
3
Ped.
3
fff
3
Ped.
f
Ped.
Ped.
Ped.


ff
fff
Ped.
*


fff
fff
3
Ped.

#994

Prezzo 10 Lire